ISSN 0130-6405

92 12 ИСКУССТВО КИНО

Синоличка
Трпкова
в фильме
«Время цыган»,
режиссер
Эмир Кустурица

Ежемесячный журнал
Конфедерации Союзов
кинематографистов
Учредители: Конфедерация
Союзов
кинематографистов
и трудовой коллектив
журнала «Искусство кино»

Выходит с января
1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Гелейн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам.
главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного
редактора)
Караганов А. В.
Карахан Л. М.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Мурса Л. Г.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный
секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО
12 92

Содержание

Pro и contra

3 **Борис Гройс.** Россия как подсознание Запада

Вопросы и мысли

10 **Александр Гельман.** На зимнюю трезвую голову

Премьера „ИК“

«ВРЕМЯ ЦЫГАН»

13 **Эмир Кустурица:** «Эпическая форма ближе к жизни» (Беседу ведет Мишель Симан)
15 **Янис Катзанис.** До головокружения
20 **Гульченко Виктор.** Поэт и цыган

Панорама

27 **Сергей Добротворский.** Crasy-movie
29 **Саша Киселев.** Дым Отечества
31 **Нина Игнатьева.** Папкина песня
33 **Андрей Шемякин.** Хроника объявленной смерти
35 **Зара Абдуллаева.** О вреде наркотиков
36 **А. Титов — О. Погодин:** «... а кожура еще больше»
39 **Сергей Добротворский.** В поисках утраченного «другого»
41 **Н. Сиривля.** Улица ненависти
42 **Мирон Черненко.** В поэтике каддиша
44 **Нина Цыркун.** Как выбрать между круглым, кислым и зеленым?
45 **Андрей Плахов.** Совсем новые русские идут
48 **Абай Карпыков.** Интерьер для героя. (Беседу ведет Илья Алексеев)

На фестивальных орбитах

52 **Л. Донец.** «В надежде славы и добра...»

Сценарий

58 **Анатолий Гребнев.** Дом для богатых

Сюжеты и факты

83 **Файзулла Ходжаев.** Сын двух матерей

„ИК“. Избранная проза

90 **Александр Кабаков.** Самозванец

Фильм в журнале

116 Анджей Вайда. Открытое письмо вице-министру культуры и искусства Станиславу Стефаньскому
118 Рышард Бугайский. Допрос

Персоналии

Алену Рене — 70 лет
149 Ален Рене, сейсмограф
160 Сьюзен Зонтаг. «Мюриэль» Алена Рене

Околичности

167 Жаклин Сталлоне. Власть звезд
170 Фильмография
172 Содержание журнала «Искусство кино» за 1992 год

Памяти товарища

176 В. И. Трегубович

In this issue:

Russia — the West: cultural and psychological aspects of the relations **(p. 3).**
Alexandr Gelman sums up the results of the year **(p. 10).**
Premiere of "IK": materials (reviews and interviews) devoted to "Dom za vesanje" by Emir Kusturica (Yougoslavia, 1989). **(p.p. 13, 15, 20).**
Notes on recent debuts **(p.p. 27, 29, 31, 33, 35, 36, 39, 41, 42, 44, 45, 48).**
Students' Film festival in VGIK **(p. 52).**
Script by Anatoly Grebnev — "A House For The Rich" **(p. 58).**
"Eight Knots For Memory", chapter from the book by Faizula Khodzaev **(p. 83).**
Alexandr Kabakov: "Impostor" **(p. 90).**
Ryszard Bugajski: "Przesluchanie", the script **(p. 116).**
Materials devoted to the 70-th anniversary of Alain Resnais **(p. 149).**
Jaqueline Stallone: «Star Power» **(p. 167).**
Filmography **(p. 170).**
Contents of "Iskusstvo Kino" — 1992 **(p. 172).**

Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Технический редактор
Николаева И. А.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 5.10.92
Подп. к печати 13.11.92
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 2
Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6
усл. кр.-отт. 17,91
Тираж 34 600. Заказ 1069
Цена 1 руб. 95 коп.
Ордена Трудового
Красного Знамени
Чеховский полиграфический
комбинат
Министерства печати и информации
Российской Федерации
142300, г. Чехов Московской области

Издание Конфедерации Союзов
кинематографистов

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

© Журнал
«Искусство кино», 1992

Борис Гройс

Россия как подсознание Запада

Давно уже было замечено, что фрейдовская теория подсознательного не привилась в России и что обстоятельство это ни в коем случае не может рассматриваться как случайное: напротив, оно, может быть, более чем что-либо другое, проливает свет на внутреннее устройство русской культуры. На Западе психоанализ в известном смысле можно считать самой распространенной идеологией. Если пациент по имени Россия не согласился на психоанализ, то это означает, что анализ его обещает быть особенно интересным: ведь в известном смысле единственным объектом психоанализа является именно отказ быть проанализированным, отказ признать свою детерминированность подсознательным.

Оригинальность «русской» позиции, о которую разбиваются традиционные психоаналитические стратегии, состоит, впрочем, в том, что Россия вовсе не настаивает на своей «сознательности». Русская культурная традиция, напротив, понимает саму Россию как подсознание: у России не может *быть* подсознания, потому что она сама *есть* подсознание. Разумеется, это самоосознание в качестве подсознания осуществляется в русской культуре в других терминах, нежели фрейдовские, и этой терминологической дифференцией никак не следует пренебрегать. Но здесь мне хочется в первую очередь продемонстрировать существенное сходство «западного» дискурса о подсознательном или бессознательном и русского философского дискурса о России, заранее смирившись с могущими последовать неизбежно справедливыми указаниями на фрагментарность и односторонность.

Россию как философскую тему открыл, как известно, Чаадаев. Его суждение о состоянии русской культуры было воспринято в то время (по меньшей мере на поверхностном уровне), да и воспринимается обычно сейчас, как политическая критика. Однако критика эта слишком радикальна, чтобы быть политической, и одним своим радикализмом уже переводит дискурс на другой уровень. Так Чаадаев пишет, что «мы», то есть русские, «не принадлежим ни к одному из великих семейств человеческого рода», «стоим как бы вне времени», «не принадлежим ни к Западу, ни к Востоку» (то есть стоим также и вне пространства), у «нас» нет также «ни пленительных воспоминаний, ни грациозных образов в памяти» (то есть памяти нет, она вытеснена, «стерта»), «мы» живем в период, подобно тем, которые «предшествовали современному состоянию нашей планеты», и далее: у «нас» нет ничего индивидуального, на что могла бы опереться наша мысль, у «нас» нет традиций, морали, культуры, долга, справедливости и т. д. Цитаты можно было бы продолжить, но наиболее существенное в них уже ясно: собранные вместе они представляют собой классическое описание подсознательного, как оно давалось в западной традиции от Шопенгауэра через Гартмана и Ницше до Фрейда.

В России, как она описывается Чаадаевым, обнаруживается характерная двойственность: с одной стороны, она есть страна среди других стран с определенной территорией, историей, населяющим ее народом и т. д. С другой стороны, Россия пребывает вне пространства и времени, вне памяти, вне права, рационального анализа и т. д. Россия «как бы не входит в состав человечества, а существует лишь для того, чтобы дать миру какой-нибудь важный урок», то есть материальное, внешнее существование России есть лишь симптом, лишь шифр, который должен быть истолкован, психоанализирован. Или, иначе говоря, Россия выступает либо как объект исследования, либо как ускользающая от всякого исследования потусторонность. Или еще иначе: Россия есть область дифференции, область амбивалентности, обнаруживающейся и скрывающейся объектности, область «следа от исчезновения следа», говоря словами Деррида (то есть область исчезновения «пленительных воспоминаний» и «мощных поучений»). Но Россия *не есть* область субъективного, *не есть* субъект, сознание. Пространство России есть пространство утраты пространства, утраты пространственной определенности, индивидуальности. Время России есть время утраты времени, утраты истории, памяти, «сознательности». Россия живет в постистории (потому она и может, как рекомендует Чаадаев в «Апологии», взять все лучшее у других народов, все, созданное ими в истории,— тема, ведущая и к Ленину, и к Сталину, и к «перестройке»), но она живет и в пре-истории, до сотворения мира. Россия ничего не «создает», поскольку креативность возможна только в пространстве-времени индивидуального или коллективного *сознательного* опыта, но все создания других народов распадаются в ней, утрачивая свою определенность, и начинают вступать в произвольные сочетания: Россия как сон, как пространство и время сновидения, но и как область лакановского психоанализа, основанного на сво-

бодном комбинировании означающих, как практика сюрреалистского «автоматического письма» и т. д.

В отношении такой России, открывающейся как бессознательное, сам Чаадаев выступает как носитель европейского сознания. Иначе говоря: иное для России есть не подсознание, а сознание. Поэтому в своем «Философическом письме», направленном женщине и потому призванном в первую очередь соблазнить, Чаадаев апеллирует не к скрытому эротическому, а к «сознанию», порядку, организованности и т. д. Русский интеллигент соблазняет женщину прежде всего своей «сознательностью» и предлагает ей принести не телесный, а духовный плод. Женщина выступает для русского мыслителя лишь обманчивой символизацией России: она пробуждает и в то же время отвлекает на себя его эротическую энергию. Русский интеллигент, как «русский европеец», существенно андрогинен. Его «русскость» и есть его анима, его женственность. Поэтому у Чаадаева и возникает тема самоовладения, или самодисциплинирования, развивающаяся в диалоге с женщиной, но направленная в конечном счете на исключение женщины, на достижение внутренней самодостаточности — фигура, затем постоянно воспроизводящаяся в русской литературе. В предельно обостренной форме тема эта возникает у Вл. Соловьева или у Федорова с его мечтой о самопорождении, окончательно «космически» устраняющей женщину и в то же время означающей окончательный триумф России над Западом: эрос, ориентированный на женщину или, что то же самое, на воспроизведение через рождение (кантовских) «сознательных» условий пространства и времени, воспринимается как сугубо «западный» — он должен быть переориентирован на Россию и «народ», чтобы отменить пространство и время разделения, то есть индивидуализации, и реализовать пространство и время сновидения как полиморфизм бесконечно длящихся и в то же время единовременных трансформаций.

«Русский интеллигент» оказывается, таким образом, расколот на западное сознание и русское подсознание. К целостности он может поэтому прийти только через овладение всей своей страной, через политикокосмический жест, в который инвестируется весь его эрос. Попытка отвлечь его «вопросом пола», противостоящим «женскому вопросу», может означать в этом контексте лишь радикальную экспансию Запада в сферу его не только сознания, но и подсознания, что в случае успеха такой попытки лишь окончательно закрепило бы его фундаментальную внутреннюю расколотость. Отторжение западного сексуально ориентированного дискурса о подсознательном в России есть поэтому не форма борьбы сознания с подсознанием, а борьба, так сказать, одного подсознания с другим. Именно поэтому, при всей радикальности такого отторжения, дискурс о России, ради которого это отторжение происходит, легко перекодируется в квазиэротический. Так любопытно заметить, что интеграции интеллигента в «партийную организацию» Ленин противопоставляет западную проституцию, а Малевич, хотя и утверждает, что на его черный квадрат не удастся посадить голую бабу, своими собственными интерпретациями черного квадрата заставляет думать, что здесь речь идет не только о пространстве, утрате всякой предметной индивидуальности, то есть о специфически «русском» пространстве, но также и о черноте некоей космической пра-вагины. Что же касается, например, эпохи русского символизма, то о ней известно, что она сделала профессию именно из такого рода перекодировок — при том, что «Запад» характерным образом объединялся в эту эпоху с «Востоком» по признаку отказа от примата подсознания в пользу сознания (который приписывался равно западной философии и буддизму), и Россия вновь оказывалась таким образом вытесненной в заисторические пространство и время.

Эта конфигурация соперничающих подсознаний, впрочем, куда менее экзотична, чем это может показаться. Философические письма Чаадаева являются очевидным образом реакцией на историософию немецкого идеализма, согласно которой мировой дух проходит на пути к своему самосознанию различные последовательные этапы, каждый из которых связывается с определенным периодом культурного и, в особенности, философского развития различных народов, благодаря этой идеальной связи и составляющих единое «человечество». Для русского народа в этой шеллингианско-гегельянской эпопее места не нашлось. Причем отсутствие исторического места является здесь окончательным вердиктом, ибо мировой дух уже пришел в немецком идеализме к своему самосознанию; время потеряно непоправимо, пространство отсутствия незаполнимо, экстерриториальность и экстемпоральность России означают ее трансцендентное, эсхатологическое поражение и проклятие. Чаадаев отнесся со всей философской серьезностью к этому открытию России как абсолютно иного, абсолютно внешнего мышления, как пространства бессознательного.

Однако это открытие иного, нежели разум в его завершении, в его самосознании, означало при ближайшем рассмотрении не столько приговор России, сколько обнаружение ограниченности самого разума: если разум имеет нечто внешнее себе, то это свидетельствует не только о несостоятельности его претензий, но и о его зависимости от занимаемого им специфического места. Так, указывая, что действиями разума руководит «внутренняя сила» и что эта «движущая и оживляющая сила происходит не от мысли», Киреевский утверждает: «Эта внутренняя природа разума обыкновенно ускользает от западных мыслителей». Здесь нередуцируемая гетерогенность философского мышления и России переосмысляется как нередуцируемая гетерогенность *внутри* самого философского мышления: *внутреннее* развитие философского мышления управляется *извне* — силой, которая «ускользает» от мыслителя. То, что «внутри внутреннего», оказывается внешним, объектным: специфическая конфигурация «европейской образованности» диктует ей ее мышление. Эта конфигурация может быть, однако, описана только извне, то есть из России. Преимущество «русской об-

разованности» состоит в том, что она является той же, что и западная, то есть христианской, но в то же время и иной, то есть «восточной». Благодаря этому ей открывается принципиально недоступное западному разуму пространство «за философией», диалектически не редуцируемое, немонологичное, гетерогенное, подсознательное. В этом сердцевина славянофильского аргумента, который фактически перенимает и Чаадаев в «Апологии»: преимущество России не в специфичности ее культуры, а именно в отсутствии такой специфичности или «односторонности». Из России становится видна скрытая механика разума, а следовательно, открывается возможность и управления разумом. «Всемирная отзывчивость русской души» и означает такую недетерминированность собственного сознания, позволяющую понять и осуществить детерминацию чужих сознаний: только тот, кто не имеет своей души, способен действительно стать инженером других человеческих душ.

Совершившееся здесь открытие «внешнего» и гетерогенного сознанию как внутренне детерминирующего сознание, как подсознательного не является, однако, вполне оригинальным, но лежит в русле всего постгегельянского философского мышления вплоть до настоящего времени. Среди первых манифестаций подсознательного можно указать на «волю» Шопенгауэра, на экзистенцию Кьеркегора (здесь ставится вопрос о судьбе индивидуума, оказавшегося за рамками гегелевской системы), на позднюю философию Шеллинга, прямо повлиявшую на русское славянофильство, и на марксизм, где роль России сыграл рабочий класс (рабочий также не получил места в гегелевской системе, почему она и объявляется «буржуазной» на том же основании, на котором для славянофилов она была «западной», и т. д.). Психоанализ Фрейда является лишь одной из манифестаций этого типа постгегельянского мышления, существенно зависящей от уже сложившейся ее традиции у Шопенгауэра и Ницше. Следующими этапами выступают структурализм, расовая теория, хайдеггерианизм, деконструктивизм и т. д.

Специфической чертой русского открытия подсознания является в первую очередь то обстоятельство, что здесь как шифр подсознания, как место дифференции, возникает страна, география, пространственно-временная конфигурация, «хронотоп». Ее коррелятом на психическом уровне выступает, как известно, знаменитая «соборность». Соборность есть русское имя для либидо, эроса, языка, воли к власти, эпистемы, классового сознания, архетипа, дифференции, симулякра и т. д. Соборность есть та внутренняя сила, которая сообщает очевидностям разума их очевидность, логическому выводу — его убедительность, эмпирическим данным — их эмпиричность, доводам сердца — их сердечность и т. д. Соборность показывает нашему сознанию вещи такими, каковы они есть, будучи сама скрытой. Если соборность искажается, то и вещи искажаются. Но разум не способен заметить их искажения, поскольку он видит их такими, какими они ему предстают: он не способен сам по себе поставить вопрос о силе, которая являет ему вещи такими, какими они ему являются, то есть он не способен поставить вопрос о соборности.

Соборность маркирует место каждого в отношении других: она есть, как уже сказано, прежде всего пространственно-временная категория. Тот, кто стоит в отношении других «правильнее всего», тот и видит вещи «лучше всего»: тот, кто «не знает своего места», не видит и вещей, как они есть. Понятие соборности, разумеется, церковно-исторического происхождения и свидетельствует о специфической конфигурации русского мышления о подсознании: раскол личности на сознательную и подсознательную сферы был концептуализирован ранними славянофилами в терминах «нераздельности и неслиянности» человеческой и Божественной природы Христа, которым соответствует двойная природа христианина как участника мирской и церковной жизни, а также в терминах общения трех ипостасей св. Троицы. Соборность и есть эта церковная компонента сознания (определяемая таинством причастия), которая в качестве бессознательного, или подсознательного, определяет «мирскую» установку разума. В известном смысле соборность у славянофилов получает приоритет над содержанием, то есть догматикой веры, так как выработка этой догматики была делом соборов, на которых соборность и выявила себя в качестве до-рациональной ориентации разума на истину. Несмотря на кажущуюся отсылку к церковной традиции соборность остается в ней без определенного места — и это не случайно, ибо ее функция как раз и состоит в том, чтобы «давать место». Соборность отождествляется то с Христом, то с Богоматерью, то с «матерью Сырой Землей», то со Св. Духом, то с мистической «внутренней» Церковью, а у Соловьева выступает, например, как новая мифологема, как София, которая, однако, вновь вступает в игру отождествлений, но изначальная дифференция при всех этих отождествлениях тем не менее сохраняется: соборность есть преодоление раскола между Западом и Востоком, между верой и атеизмом, между русскостью и европейскостью, между сознанием и подсознательным и потому ее место — за пределом любого пространства, включая и пространство теологической мысли. Или иначе: ее место — там же, где и место России, то есть по ту сторону эсхатологии.

Доминирующее положение, которое занимает в русской мысли тема России, так что «русская философия» выступает обычно синонимом «философствования о России», не должна таким образом вводить в заблуждение относительно принадлежности этого русско-философского дискурса к «магистральной линии» европейского философствования в постгегельянский, то есть постметафизический, постисторический, посттрадиционалистический и постпросвещенческий период. Западники с их философской критикой России исторически отставали на фазу от славянофильской «русской» критики философии, являвшейся вариантом общеевропейского критицизма. Специфически русской в этой ситуации была лишь внутренняя расколотость самого философствующего на, так сказать, этническом уров-

не. Если европейская философия, уже начиная с Просвещения, ставит вопрос о «другом» и подвергает критике «европоцентризм» западной культуры, то этот критический ход, ориентированный на «иное», на «иную культуру», служит объективно универсализации самой европейской культуры, или, иначе говоря, европейскому империализму. В этих условиях единственным поистине нередуцируемым «иным», поскольку оно внутренне раскалывает самого философствующего и не поддается империалистической экспансии, оказывается сексуальное иное, либидо, эротическая воля к власти, дискурс о которых и становится поэтому на Западе доминирующим.

Русский интеллигент, напротив, сам расколот на «европейское сознание» и его «русское иное» — на первое время ему этого хватает и без всякого либидо. Если Руссо предавался мечтам об индейцах, германская философия — об индийцах, Гоген — о полинезийцах, Пикассо — об африканцах и т. д., то русский интеллигент оказался кентавром из Руссо и индейца, Шопенгауэра и индийца, Пикассо и африканца (действительная ситуация русского авангарда с его интересом к иконе, вывескам, лубку и т. д.) и т. д. В своем собственном «ином» русский „узнавал мечту европейской философии, в себе самом — реализацию ее идеала. Из критического принципа «подсознание определяет сознание» (или «бытие определяет сознание», «классовый инстинкт определяет сознание», «расовый инстинкт определяет сознание» и т. д.), который русский интеллигент разделял со всей европейской мыслью модернистской эпохи, он естественно поэтому делал вывод: «Россия (как подсознание) определяет Европу (как сознание)», или, точнее, «Россия *должна* определять Запад». Для Фрейда в результате психоаналитической терапии «я» должно стать на место «оно», то есть подсознания. Для Маркса победа пролетариата означает также победу «поставленного на ноги» немецкого идеализма, ставшего «классовым *сознанием*» и сменяющим «бессознательное» буржуазного «товарного фетишизма». Если постмодернистская, постструктуралистическая мысль сегодня видит здесь комбинацию «фаллократии» и империализма и говорит о «нередуцируемой гетерогенности иного», не поддающегося ни сексуальному, ни революционному «овладению», то иное это становится здесь «абсолютно иным», оказывается в недостижимом удалении: предмет скрывается за предметностью, бытие ускользает и становится принципиально недо- (или непо-) стижимым. Именно из-за этой абсолютной удаленности предмет, бытие, женщина и т. д. наделяются в то же время абсолютной властью над «я», деконструируют «я», становятся для него «абсолютно близкими», интимно его определяющими. Россия, напротив, с самого начала выступала в русской мысли как торжествующее, определяющее начало: как предмет, бытие, женщина и т. д., овладевающие европейским надменным «я». Проблема здесь, однако, в том, что соответствующее видение России возможно только в перспективе европейской мысли: победа «иного», то есть России, над Западом возможна только как эффект внутренней победы русской интеллигенции, то есть западного принципа, западной «сознательности», в самой России. Россия ответила на западный экспансионизм стратегией самооккупации, самоколониализации, самоевропеизации. В ситуации постмодернистской парадигмы эта стратегия уже обречена на неудачу: русская интеллигенция оказывается затерянной в «ином», то есть в России, без шанса на овладение ею. Современное смятение умов в русской интеллигенции происходит от того, что Запад *уже* потерпел поражение, что метафизика *уже* деконструирована, сознание *уже* растворилось в бессознательном — и Запад при этом *опять* обошелся без России. В известном смысле сейчас повторяется изначальная конфигурация, выявленная в свое время Чаадаевым: Россия не получила своей доли в западной постистории, так же как она не получила ее в западной истории. Возможно, здесь вновь обрисовываются границы постмодернистского мышления, как прежде выявились границы исторического мышления: если прежде универсализм исторического духа оказался поставлен под сомнение, поскольку он не охватил собой Россию, то сейчас на том же основании можно подвергнуть сомнению универсализм постмодерного бесконечного и неудовлетворенного желания, универсализм эроса, поскольку конституирующая его дифференция, делающая невозможными обладание и наслаждение, находит себе предел в русской индифферентности, просто лишающей и то, и другое смысла. Во всяком случае «кризис эроса» или «кризис подсознания», происходящий сейчас в западной мысли в форме «параноидального» возрастания их значения, прямо затрагивает и «русскую идею». Ее принадлежность к сфере подсознательного влечения (при постмодернистском чтении: влечения, утрачивающего свой объект) выявилась для самой русской философии по меньшей мере в работе Вл. Соловьева «Кризис западной философии» (1874). Эта работа начинает собой второй этап развития русской идеи, на котором она вступает в игру отождествлений и различений с другими европейскими дискурсами о бессознательном. Основной пафос этого сочинения Соловьева состоит в поиске синтеза между «соборностью» славянофилов и «философией бессознательного» Эд. фон Гартмана — ученика Шопенгауэра. Бессознательное Шопенгауэра и Гартмана оказывается для Соловьева «частичным», или «односторонним» прочтением соборности, или, в дальнейшем, Софии.

Из принципа негации как «духовного», так и материального мира бессознательное превращается в носителя утопического, эсхатологического эроса: оно, говоря современным языком, «территориализуется» в пространстве мифа о России. Характерно, что «телесный» эрос понимается Соловьевым не как «произведение третьего», а как произведение идеального тела партнера (тела, которое «действительно можно было бы любить»), то есть принцип рождения сменяется принципом продуцирования, теургией. Или, выражаясь современным скептическим языком: реальность сменяется здесь симулякром. Россия, переживая свое пространство как «пустое», как пространство чистого бессознательного, провозглашает здесь

своей целью эманировать в это пространство целиком искусственный мир, «догнав и перегнав» западный технический прогресс. Это технизированное бессознательное и его манифестации становятся затем в центр теории и практики русского авангарда, который устами Малевича прямо заявляет о себе, как об «управлении бессознательным» (у Соловьева: «управление воплощениями религиозной идеи»).

Соловьев задает основную модель для рецепции западных теорий бессознательного в России: если для Запада они представляют угрозу, то для России — напротив, обещание победы над западным сознанием. Если на Западе они антирелигиозны, то в России они посредством славянофильской соборности объявляются ступенью к православию. Короче, они меняют знак и направленность при пересечении русской духовно-государственной границы. Сходную переориентацию Шопенгауэра можно найти у Толстого («воля» Шопенгауэра переинтерпретируется «положительно» как «бессознательная» жизнь русского крестьянства, лишенная «принципа индивидуации» с его негативными последствиями), у Федорова (остановка жизни переинтерпретируется «положительно» как переориентация воли от жизни к воскрешению) и т. д. Но, разумеется, наиболее плодотворной была в этом контексте русская рецепция Ницше.

Ницшеанское «дионисийское начало» было понято символистами как свидетельство признания Западом принципа соборности, как обещание конечной победы, в которой уже начали сомневаться. Что же касается до «сверхчеловека» Ницше, то он уже Соловьевым был понят как ступень к Богочеловеку Христу. Здесь нет возможности вникать в хорошо известный, хотя едва ли вполне понятый — и вполне доступный пониманию — карнавал масок, инсценированный символистами: с Россией, Прекрасной Дамой, Софией, их демоническими или «западными» двойниками и т. д. Достаточно сказать, что вся эта игра была весьма эротизирована и приход Фрейда вполне подготовлен. Он и был ассимилирован Бахтиным по той же русской модели: фрейдовское сознание было обвинено Бахтиным в том, что оно слишком сознание, что оно слишком односторонне, полемично, отрицательно и т. д. В то же время в рамках его собственной теории карнавала оно было переинтерпретировано «положительно» как «народное» (то есть русское), «в больших пространстве-времени», «неофициальное» и т. д. Эротическое вытеснение совпадает здесь с политическим и, более глубоко, с пространственно-временной «вненаходимостью» самой России, инсценирующей карнавал европейской культуры. Полиморфизм самой бахтинской теории, лежащий глубже описываемого ею романного полифонизма, имеет свой источник в открывшейся Бахтину — под влиянием уже накопленного русской философией опыта — фигуре неразличения соперничающих теорий подсознательного. Если на уровне «идеологии», или сознания, романные герои видят по Бахтину друг в друге «другого» и вступают друг с другом в диалоги, то в фигуре «автора» у Бахтина сливаются черты соборного Богочеловека, кьеркегоровского экзистенциального героя, фрейдовского психоаналитика, ницшеанского сверхчеловека, марксистского вождя-аналитика и манипулятора, авангардистского коллажиста и т. д.: диалога между ними (диалога между романами, а не внутри романа) нет и не может быть, поскольку все они являются манифестациями одного и того же принципа положительно понятого бессознательного. Или иначе: все они погружены в безличность советско-русского матерно-политического анекдота.

Но, разумеется, несмотря на все его значение в русской культуре, синтез эротического подсознательного и России как подсознательного не мог сыграть в русской истории такой роли, как синтез русского мифа и марксизма. «Бытие определяет сознание» чрезвычайно близко «религиозному реализму» славянофильской традиции, противопоставленной западному идеализму. Если вначале Россия и пролетариат еще выступали конкурентами, то уже в 30-х годах начинается подчинение исторического материализма диалектическому материализму, то есть подчинение социальной истории — космическому процессу, как он понимался, если угодно, еще Соловьевым. В то же время официальная идеология ищет формулы типа «национальное по форме и социалистическое по содержанию» или «партийность и народность», имеющие целью сочетать в себе оба подсознания — пролетарское и русское.

В настоящее время происходит кризис мышления о подсознании — в форме его радикализации. Современная французская мысль подытожила модернистскую традицию по меньшей мере в двух отношениях: (1) она нашла возможность говорить в сходных терминах обо всех прежде конкурировавших теориях подсознательного, что можно использовать также и в дискурсе о России, и (2) она научилась говорить о подсознательном как об абсолютно ином, непознаваемом и нередуцируемом, что, если говорить конкретно о фрейдизме, нашло выражение в критике его традиционной позитивистской стратегии у Лакана, Делеза и Деррида.

Вместе с тем это единство дискурса об Ином наследует единству метафизического дискурса о Едином. Исключительную, провиденциальную роль России можно утверждать только в том случае, если Россия является *единственной* неметафизической областью в мире,— а вся остальная история уже интегрирована в метафизику, что и утверждал Гегель: отсюда внутренняя зависимость «русской идеи» от той или иной формы гегельянства. Ту же внутреннюю зависимость от Гегеля обнаруживают марксизм, фрейдизм, экзистенциализм и т. д., поскольку каждый из них указывает на единственную не охваченную (и не охватываемую!) метафизикой зону. Естественно поэтому и соперничество между этими теориями, частью истории которого и является вытеснение фрейдизма в России. И тогда, когда между всеми этими дискурсами обнаруживается сходство, оно дает лишь повод к возникновению единого и единственного дискурса об Ином как опять-таки единственном ином «монологической» метафизики. Но такая гипотеза о полном поглощении сознания «метафизикой» или «идеологией»

кажется все же поспешной. Индивидуальному сознанию представляется все же не сплошное поле интеллектуальных очевидностей, перейти за которое оно способно, только будучи движимым чем-то, от него самого сокрытым, а довольно разорванное, противоречивое или вообще гетерогенное множество теорий, наблюдений, текстов, традиций и т. д. Стратегии, которые используются, чтобы как-то сориентироваться во всем этом многообразии, зафиксировать в нем собственное место, идентифицироваться с его элементами или, напротив, дифференцироваться от них и т. д., также достаточно многообразны, хотя и могут быть в основных чертах описаны. Такое описание, превращая процесс индивидуации в некую осмысленную и подчиненную определенным правилам стратегию, делает, однако, любую теорию подсознательного излишней, ибо любая такая теория исходит из факта индивидуации как из изначального, спонтанного, заложенного в самом бытии нерефлектируемого условия всякого познания и всякой вообще сознательной деятельности. В век нарождающейся генной инженерии этот приоритет рожденного над произведенным (или эроса над техникой) кажется уже достаточно проблематичным. Если учение об эросе и учение о России на уровне их собственных претензий оказываются противостоящими друг другу, то на уровне порождающих их стратегий они обнаруживают сходство, вытекающее из «внеположности» установившимся европейским культурным институтам как русского славянофила, так и венского еврея — сходство, неявно заявленное уже в самой русской культурной традиции, как это было показано выше. Для того чтобы не оказаться затерянным среди противоречивого многообразия культурных институтов и требований, чтобы не подчиниться им, не интегрироваться в них, не оказаться невольником навязанного ими выбора, следует прежде всего рассмотреть их как некое единство: только такое рассмотрение дает возможность рассматривающему занять «собственную позицию», или «метапозицию», внешнюю и авторитетную по отношению к наличной культуре. Именно такая стратегически сформированная метапозиция, «преодолевающая противоречия» культуры, и объявляется затем в гипостазированной форме «подсознанием» этой культуры, ее иным, то есть единство культуры возникает в тот же момент, как и ее иное. Или иначе: «идеальное» и «сознательное» в тот же момент, что и «материальное»» и «бессознательное».

Для Фрейда снятие, или игнорирование, противоположности есть признак работы подсознания, динамики желания, логики сна. Гегелевская система, созданная в свою время, чтобы примирить еще довольно отсталую Германию с европейской цивилизацией, и имеющая своим движущим принципом снятие и преодоление противоречий, может быть в этой перспективе понята как совпадение реальности и сна, логики мысли и логики желания, логоса и эроса, сознания и подсознания: Германия уже была преобразована после наполеоновских войн и цель состояла в том, чтобы примириться с этой новой реальностью, пожелать ее, «увидеть ее во сне».

Но венский еврей Фрейд имел для себя шанс только в реально, «материально» преображенном человечестве. Материализация его собственного желания могла состояться только, если за идеальностью, за желанием как таковыми мог быть обнаружен материальный субстрат. (Аналогичной была и ситуация Маркса, для которого материальным субстратом гегелевской диалектики стал «труд», или пролетариат.) Во фрейдовском психоанализе процесс преодоления противоположностей получил этот материальный субстрат в «либидинозной экономике», позволяющей либидо инвестироваться в кажущиеся на сознательном уровне логически несовместимыми знаки. Эти «вытесненные» обычным логическим ходом мысли синтезы, эти как бы отбросы логически организованной цивилизации должны были быть в ходе психоанализа посредством «механизма перенесения» транспортированы в сознание врача или, точнее, перенесены на саму личность врача, на его собственную материальность, чтобы найти в ней разрешение — процедура, обосновывающая власть врача над пациентом. Пространство вытесненного, выброшенного (не случайно Дюшан под влиянием Фрейда помещает в пространство искусства «мусор цивилизации», начиная характерным образом с писсуара) выступает здесь аналогом пространства сакральной жертвы: разум врача получает контроль над миром только тогда, когда тело его становится телом чужого желания, пространством развертывания либидинозных превращений «другого подсознания».

Эта же тема материализации гегелевской диалектики с самого начала зачаровывает русскую мысль. Уже первые славянофилы описывают русское православие в терминах снятия противоположности между западными католицизмом и протестантством, то есть как место материализации скрытого, парадоксального единства (западной) церкви, преодолевающего «умственное»», логическое разделение, или как своего рода ночь христианства, долженствующую перейти в вечный день. О синтезе идеального, нашедшего свое предельное выражение у Гегеля, и материального как о специфически русской идее говорит Соловьев; и вслед за ним эту идею в той или иной форме варьирует весь русский религиозный Ренессанс, причем у многих (например, у Мережковского или Розанова) он соединяется с ожиданием некоего космического брака между духом (мужской, европейский принцип) и плотью (женский, русский принцип). Россия оказывается при этом местом реализации западного эроса, его фантазмов о последнем синтезе, вытесненных логической западной цивилизацией. Рассмотрение «русской мысли» в перспективе предложенного выше «стратегического анализа» позволяет таким образом конкретизировать характер подсознания, которое репрезентирует Россия — это *чужое*, западное подсознание, которое она должна изжить в своем теле, чтобы достичь победы над Западом на уровне сознания или на уровне реальности.

Эта же стратегия обнаруживается и в русском марксизме. Для Ленина, как и для славянофилов, символом «буржуазности» и «идеализма» является «односторонность», то есть последова-

тельное логическое мышление, базирующееся на принципе тождества и законе исключенного третьего. Ему, а также гегелевской идеалистической диалектике, Ленин противопоставляет «диалектику самой жизни». Здесь витализм, несомненно имеющий свой источник в ницшеанстве (влияние ницшеанства видно также в позитивной инструментализации Лениным понятия «идеология», которое в классическом марксизме выступает чисто негативно), занимает место марксистского труда: русская революция превращается в факт космической жизни, ликвидирующий царство буржуазной, то есть позитивной логики.

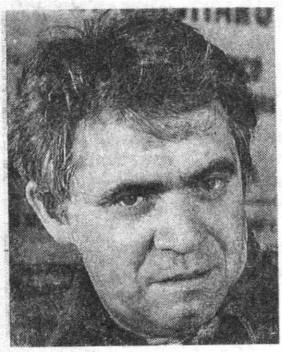
Эта тенденция к превращению марксизма в язык желания кодифицируется в сталинском диалектическом материализме с его «законом единства и борьбы противоположностей». Россия, будучи страной диалектического материализма, окончательно предстает здесь как мир онирических видений, как зазеркалье, как пространство мистико-эротического экстаза, затянувшегося сексуального акта («единства и борьбы» мужского и женского принципов). Не зря в это же время о России начинает говориться как о месте «воплощения извечной мечты всего человечества о прекрасной жизни». Сложившаяся в тридцатые годы эстетика социалистического реализма с ее ведущим принципом «социалистическое по содержанию и реалистическое (или национальное) по форме», в котором отнесение «реализма» или «национальности» на уровень «формы» уже достаточно свидетельствует о том, что здесь идет речь не о реализме как о мимезисе, а о «реализациях» коллективных сновидений, обнаруживает очевидную близость к возникшим почти параллельно сюрреализму, магическому реализму и т. д., отсылающим к теории Фрейда. В то же время теория карнавала Бахтина, амбивалентно комментирующая сталинскую культуру, обнаруживает близость к теории «трансгрессии» Батайя, комментирующей примерно в то же время и столь же амбивалентно художественную практику сюрреализма.

В свете вышеприведенных параллелей фрейдистский психоанализ и не допустившая его прямого усвоения в России «русская идея» еще раз оказываются порождениями весьма сходных стратегий, различие между которыми состоит (разумеется, с достаточной долей упрощения) в том, что «детерриториализированный» еврей Фрейд имел только свое собственное тело в распоряжении для территориализации чужих вытеснений, в то время как русская философия располагала для этой цели достаточно обширной коллективной территорией. В любом случае стратегии эти были ориентированы на «чужое», а не детерминированы каким-то сугубо своим — психическим или национальным — изначально, нерефлективно заданным содержанием: психическое и национальное выступают здесь только на уровне формы.

Обе стратегии типичны для поведения парвеню, стремящегося к успеху, то есть развертывания того, что «становится» или «стало», среди того, что «было» или «есть». Но ситуация парвеню, разумеется, достаточно универсальна. Человек есть уже парвеню в природе, преодолевающий оппозицию между «божественным и звериным», да и сама природа есть парвеню в порядке бытия и хочет преодолеть оппозицию между «бытием и ничто». Проблема русской философии заключалась в том, что она была философией парвеню в поисках права первородства, и решение этой проблемы состоит в том, что таким поиском является любая философия.

Александр Гельман

На зимнюю трезвую голову



Декабрь — последний шаг года, время расставаний, прощаний. Пройдет декабрь, и весь этот сложнейший, длиннющий, тяжелый 92-й год отпадет в историю.

Хорошо, что Россия входит в число стран, на территории которых смена лет происходит в холодное время. Зимой головы лучше работают, строже подводят итоги прошлому, расчетливее строят планы на будущее. При этом, правда, надо признать — история самой России не свидетельствует в пользу этой гипотезы. Но зато об этом свидетельствует вся Западная Европа, особенно наши зажиточные скандинавские соседи. Или возьмите Канаду. Россия же выпадает из этого ряда, по-видимому, потому, что «эффект охлажденных мозгов» распространяется только на трезвые головы. А наши головы, особенно новогодние, как вы понимаете... Но если правду говорят, что среди новых российских предпринимателей царит чуть ли не сухой закон, то можно надеяться, что и Россия скоро воспользуется своими температурными преимуществами.

Короче говоря, если трезвой, декабрьской головой прощупать до косточек уходящий год, то можно с уверенностью сказать — за время его пребывания имели место серьезные события. Ушла из истории КПСС. Это был первый прожитый нами год без ее направляющей роли. И хотя год был труднейший, все же без руководящих указаний ЦК КПСС мы не рухнули, выжили. Новые власти России, по крайней мере в одном отношении, были на большой высоте — ни один коммунист, кроме прямых непосредственных руководителей прошлогоднего путча, не был арестован или каким-то иным образом репрессирован. Что же касается предводителей путча, томящихся в «Матросской тишине»,— им оказывалось в печати такое пристальное и подробное внимание в течение уходящего года, что мы знали об их самочувствии больше, чем о самочувствии действующих первых лиц государства. А поэзия зэка А. Лукьянова по интенсивности распространения стала почти народной: Высоцкий эпохи Ельцина.

В течение этого года мы еще раз доказали, что не похожи ни на какие другие народы мира: обнищав в результате тотального «освобождения цен», мы не восстали, не разнесли в клочья правительство, даже и не матерились особенно.

По итогам 1992 года напрашиваются два просто-таки исторических вывода. Первый. Если с таким терпеливым народом, как мы, не удалось построить коммунизм, значит, его действительно построить невозможно. Второй. Если другие народы, значительно уступающие нам по долготерпению и неприхотливости, сумели в условиях рыночной экономики добиться заметного благополучия, то можно не сомневаться, что нас тем более ожидает на этом пути удача. Короче говоря, памятуя сталинскую четкость формулировок, мы можем сказать, что 1992-й был годом обратного великого перелома. В течение этого года не сразу, постепенно, но с нарастающим темпом значительная часть народа приняла в свое сердце капитализм. Этот вопрос, можно сказать, решен. Теперь люди заняты активным приспособлением к новым условиям. Как сказал один мой знакомый, «ведь капитализм — это тот же коммунизм, но только строят его не коллективно колхозным способом, а индивидуально-гнездовым: каждый для себя». Некоторые уже построили и живут при

коммунизме. Многие еще не построили, но построят. Немало будет и таких, которым не удастся. Впрочем, зачем гадать, что и как будет,— поезжайте в Финляндию или Южную Корею и увидите собственными глазами свое сравнительно недалекое будущее. Это, конечно, не рай земной. Это просто нормально. И 1992-й, судя по всему, войдет в историю как год, перевалив через который, Россия более уверенно пошла по пути к нормальной жизни. Шагали к новой жизни, теперь ползем к нормальной.

Этими декабрьскими заметками я прощаюсь не только с уходящим годом. Дело в том, что я не буду больше (по крайней мере, регулярно) выступать с комментариями на страницах «Искусства кино». Я прощаюсь с моими читателями. Почему так? Есть несколько причин. Прежде всего — наступает новое время, начинается другая жизнь, и поэтому, я полагаю, то место в журнале, которое занимали мои мысли и переживания, должны занимать мысли и переживания более молодого писателя. Дело даже не в том, что молодой лучше понимает, точнее ощущает нынешнее время. Он понимает его, может быть, хуже, поверхностнее — но это его время, время расцвета жизнедеятельности его поколения. Поэтому его «непонимание» сегодня содержательнее моего понимания. Вторая причина — в последние годы я почти не писал для кино, для театра, меня увлекали политические события, отчасти я даже непосредственно в них участвовал, но теперь не вижу больше в этом нужды. Я соскучился по любимому ремеслу — хочу написать несколько пьес, полностью отдаться этой работе.

Не буду скрывать — это грустное прощание. Для меня было большой честью иметь персональную рубрику в таком уважаемом журнале, как «Искусство кино». Тем более что по откликам читателей у меня было ощущение (надеюсь, не совсем ложное), что мои заметки встречали заинтересованное, сочувственное внимание, однако лучше уйти не после, а до того, как ты надоел читателям. Всему должна быть мера. Но, уходя из журнала как его постоянный автор, я остаюсь постоянным, неизменным его читателем и призываю всех, кто сейчас читает эти заметки, взять с меня пример.

Словом, с наступающим! Надеюсь, Новый год не принесет нам новых больших бед... а с небольшими мы как-нибудь справимся...

«Время цыган» («Дом для повешения», «Dom za vesanje»). Авторы сценария Эмир Кустурица, Гордан Михич. Режиссер Эмир Кустурица. Оператор Вилко Филач. Художник Милен Клякович. Композитор Горан Бregович. В ролях: Давор Дуймович, Бора Тодорович, Любица Аджович и др. Производство Forum Film/Sarajevo TV. **Югославия, 1989.**

Эмир Кустурица:

«Эпическая форма ближе к жизни»

Беседу ведет Мишель Симан

— *Что произошло за те четыре года, что отделяют вас от вашего фильма «Папа в командировке?»*

— Я попробовал жить не только как функция от кино. Мне захотелось побыть с друзьями из рок-группы, я опять стал играть с ними, мы даже записали за это время два диска[1]. Одновременно я приступил к подготовке проекта — экранизации «Моста над Дриной» Иво Андрича, но прекратил работу, как только понял, что нет человека, который был бы готов финансировать фильм на сербском языке. Меня приворожил роман Андрича, это в некотором роде Балканская Библия, и начало книги — строительство моста — один из прекраснейших литературных отрывков, которые я когда-либо читал: в нем есть все. Но я не мог представить себе боснийцев, говорящих по-английски. Потом Гарри Зальцман выслал мне сценарий о духоборах, секте русских, живущих в Канаде. Я провел несколько месяцев, изучая жизнь этих людей. Это христиане, не верующие в Церковь. Образом жизни они напоминают хиппи и считают, что их Храм — человеческое тело. Они не верят в богатство, чувствуют себя очень свободно, как, наверное, чувствовали себя в первых христианских общинах. Но я не видел в себе возможности по-настоящему хорошо работать с этим сюжетом — и порвал контракт. Потом как-то в одной газете я прочел статью о югославских цыганах, которые продавали детей в Италию. Я решил, что эта торговля не должна стать основной линией фильма, но может быть одним из направлений в его истории. Я отправился в Скопле поговорить с цыганами. Тогда я и начал работу над сценарием. В момент съемок и как всегда, когда я работаю с актерами-непрофессионалами, у меня появилось ощущение, что я рассматриваю сюжет со стороны. Поэтому я уничтожил все, что успел сделать за первые три недели. Я стал внимательнее вслушиваться во все истории, которые рассказывала мне бабушка, в ее сны и попробовал выстроить новый сценарий, включая в его основную линию то, что рассказывали мне цыгане.

— *Как вы работали со сценаристом Горданом Михичем? Имели ли вы в виду конкретных персонажей?*

— Я отталкивался от истории, которую рассказал мне как-то один мальчик из тюрьмы в Скопле. Он жил со своей бабушкой и сотни раз без паспорта переходил итальянскую границу. Мальчик рассказал мне, чем он занимался в Италии, как он там жил. Его история совершенно достоверна и очень интересна, но я не чувствовал себя

[1] См. об этом также: Черненко М. «Это какой же Кустурица? С бас-гитарой?».— «Искусство кино», 1988, № 5.

цыганом и мне нужно было поближе познакомиться с менталитетом этого народа. Поскольку я играю в футбол, я решил войти в местную футбольную команду Скопле в том квартале, где живет около 50 тысяч цыган. Понемногу я познакомился с некоторыми из них и узнал их образ жизни. Это очень сложные люди. Вначале они хотели выгнать нас из своего сообщества, потому что они сторонятся чужих, подобно черным в Гарлеме. Я выучил их язык, похожий на один из языков Индии, откуда они и пришли более тысячи лет назад.

Один из моих друзей, доктор, по происхождению цыган, только что опубликовавший большую книгу об этой культуре, тоже очень помогал мне поначалу. Он был всегда рядом на съемочной площадке, переводил, когда это было необходимо, с сербско-хорватского на цыганский, хотя актеры, как правило, говорили по-сербски. С Горданом Михичем мы всегда работали вместе. Он написал первый вариант сценария, который выслал мне в Сараево. Потом я сделал второй вариант и отослал ему в Белград, и так — до четвертого варианта.

— *Фильм мог быть гораздо длиннее. Был ли у вас вначале более длинный сценарий?*

— Нет, совсем наоборот. Сценарий был написан для фильма, который длился бы не более двух часов. Но если фильм и получился длиннее, то только потому, что две трети были сымпровизированы во время съемок. Все эпизоды снов и все то, что происходит в воображении героев, были созданы прямо на площадке, на бумаге они не существовали.

— *Финал фильма «Папа в командировке» с его отступлениями в область воображаемого непохож на атмосферу «Долли Белл»*[2]. *В этом своем третьем фильме вы все глубже уходите в область сновидений, подсознания.*

— Все три фильма — результат моего собственного опыта. Если вы помните, в «Долли Белл» есть лагерь цыган. Всю жизнь я провел в Сараево, и в молодости у меня было много друзей из этого гетто.

— *Повлиял ли на вас фильм Петровича «Я даже встречал счастливых цыган»?*[3]

— Я видел его дважды, и он мне очень нравится. Но его фильм основывается скорее на идеях Достоевского, чем на цыганской мифологии. Мне же хотелось показать, как эта этническая группа смогла просуществовать тысячелетие, никогда не имея в собственности земли, никогда по-настоящему не зарабатывая денег и не так уж много общаясь с внешним миром. Я хотел показать магию очарования, силу воображения, фантазии, что столь живучи в этих людях, в то время как Петрович использовал тему для иллюстрации собственной философии, что привело к созданию очень хорошего фильма, но отличного от моего по своей установке.

— *Не кажется ли вам, что можно было усилить акцент на воображаемом в фильме?*

— Передо мной стояла проблема: как снимать реалистические эпизоды, в частности, экспозицию, или эпизоды с животными — индюком, кошками. Кажется, мне довольно хорошо удалось сделать как раз то, что я хотел: каждую сцену снять на грани реализма, а переход к эпизодам, где звучат сигналы из других миров, осуществляется плавно, так что они, эти эпизоды, выглядят логическим продолжением того, что происходит в реальности. В первом монтаже сцена свадьбы ночью на реке, с зажженными свечами, шла значительно раньше. Мне она очень нравилась, и хотелось ее еще раз использовать. Но я понял, что это не проходило по ритму и не давало ощущения той подлинности, которой я хотел добиться. В фильме я стремлюсь не к реализму, а к реальной жизни. Телекинетические способности ребенка для меня столь же реальны — даже если речь идет о ментальной сфере,— сколь и внешний мир. С этой точки зрения, на мой фильм в какой-то степени оказал влияние Тарковский и, в частности, «Зеркало».

— *Вы музыкант, и музыка играет важную роль в вашем фильме. Вы выражаете дань уважения Морису Жоберу в форме цитаты из партитуры к «Аталанте».*

— Я никогда не забуду этот фильм. Каждый раз, когда я делаю картину, у меня бывает такое чувство, что все это уже есть в «Аталанте». Думаю, это лучший фильм, когда-либо сделанный. И в нем чувствуется минимум элементов. Мне никогда не достигнуть такой строгости и простоты: я не могу остановиться, но это уже связано с моим менталитетом, да и с моей культурой. Но я думаю, что Габриэль Гарсиа Маркес тоже не может писать, как Петер Хандке.

Что касается музыки, то я смикшировал

[2] Имеется в виду фильм Кустурицы «Помнишь ли Долли Белл?» (1981).

[3] Другое название фильма — «Скупщики перьев» (1967).

ее во время премьеры фильма в Белграде. Таким образом, она была не просто элементом фильма, но стала частью опыта живого общения с публикой, как какой-нибудь концерт рок-н-ролла. Это происходило совсем иначе, чем у вас на просмотрах. После окончания фильма показывали диапозитивы, на сцене выступало около сотни певцов и музыкантов. Я не хотел, чтобы фильм кончался, и песни продолжали звучать, когда зрители выходили из зала. Вся музыкальная часть фильма — из фольклора, уходящего корнями в очень далекое прошлое. Один из моих друзей из известной югославской рок-группы Уайт Баттон сделал аранжировку. Моя группа называется «Не курить!»

— *На чем вы играете в группе?*

— На гитаре. Я всегда играл на гитаре. С лицея. После моей каннской «Золотой Пальмовой ветви» я мог бы войти в официальные структуры, столь многочисленные в нашей стране,— в какое-нибудь учреждение, комиссию, академию. Но я предпочел игру в своей рок-группе. Это одна из причин того, почему меня не очень любят в моей стране как официальные лица, так и мои коллеги.

— *Вы снимали фильм в хронологическом порядке?*

— Тут у нас были проблемы. Ведь действие фильма происходит в разные времена года, что не давало нам возможности идти строго по канве событий. Первым эпизодом, который мы сняли — после трехнедельной работы в корзину,— был эпизод на реке, в котором участвовало около тысячи статистов. С этой точки зрения, наш план работы был неудачен, и мы все скакали от финала к началу фильма, потом к середине. Съемки проходили в Милане, Скопле и Белграде. Но вот что интересно: за исключением нескольких сцен в Милане, все снималось в декорациях.

Мы очень строго контролировали цвет фильма, искали что-то между оранжевым и желтым, поскольку именно эти тона цыгане предпочитают для своей одежды. Одежда, как и все остальное, должна быть продумана. Как и декорации, как и все остальное, вопреки мнению некоторых, считающих, что камера просто фиксирует все, что перед ней оказывается. В первый раз, когда я попал на центральную улицу Сутьески, в цыганский квартал, меня поразило количество свадебных церемоний. Такое невозможно себе представить ни в Париже, ни в Сараево. Цыгане и живут только ради этих церемоний, свадеб, праздника св. Ге-

Янис Катзанис

До головокружения

Время цыган. «Ты испортил мне свадьбу!» Безобразная карлица вопит истошным голосом: «Гадкий пьяница, ты испортил мне свадьбу!» Мужчина лежит на тачке. Мертвый или пьяный? Скорее, и то и другое, то есть мертвецки пьяный, то есть скорее мертвый, чем живой. Новобрачная продолжает орать так громко, что ее крик способен разбудить мертвых. «Время цыган» начинается со свадьбы, похожей на похороны. История цыган начинается словами: «Вначале была неразбериха».

Индюк. На этом «экстраурбанистическом» фоне гуси присутствуют всюду (это и не город, и не деревня, разоренный поселок, социальная структура в экстазе, схваченная в неподвижности движения). Белые гуси бегают во все стороны. Они не делят жизнь людей, это священные птицы, к которым никто не смеет прикоснуться. Начало фильма такое же тяжелое, как домашняя птица на скотном дворе, подчеркнуто опирающееся на длинную панораму, которая забирает несколько раз один и тот же кусок земли, видоизменяя и насыщая образами сначала жадную, а затем накормленную досыта (как те же гуси) камеру. От этого можно сойти с ума. Кажется, будто присутствуешь при гротескном показе рая, где гуси выступают в роли ангелов.

А затем следует переход от внутреннего состояния к внешнему миру, к характеристикам героев, от публики к частным лицам, от космогонии к семье. Бабушка (Любица Аджович) дарит индюка Перхану (Давор Дуймович), своему внуку, любимчику. Дар этот означает переход к вымыслу. Он регулирует поток фильма, переводит его из стадии генезиса к самому сюжету, от цыганского Иеронима Босха к не очень язвительному

Продолжение на с. 17

оргия и прочих праздников. Все остальное время они не живут. И это не просто первое впечатление. И так же удивительно, что за тысячу лет своего существования цыгане сумели сохранить собственную идентичность при том, что они не имели своих школ, книг. Это похоже на какое-то чудо.

— Вы говорили, что чувствуете свою близость к латиноамериканской литературе.

— Это правда. Некоторые черты экспрессивных боснийцев очень близки к латиноамериканскому типу. И мои любимые писатели — Карлос Фуэнтос, Габриэль Гарсиа Маркес и другие романисты принадлежат к тому же типу. Я узнаю самого себя в их проблемах, любовной живописи, в их силе, в тех пометах, которыми они испещряют свои рассказы, в их интересе к снам. Но мы показываем бедность наших героев не для того, чтобы вызвать жалость к этим людям, помочь им или призвать к гуманности. Мы хотим показать, что существует культура бедности, что их жизнь культурно структурирована. Провести вечер в опере или в свете — часть нашей культуры, но и их культура имеет свои очень определенные проявления. Цыгане в моем фильме — мусульмане, но у них нет ничего общего с исламом, с кораном. На самом деле, цыгане выжили благодаря тому, что они отмечали все религиозные праздники: католические, протестантские, православные, мусульманские. Они — наши представители в раю, личность каждого из них состоит в полной гармонии с обществом. Вам никогда не удастся сделать индивидуальный портрет цыгана, вы всегда получите групповой портрет.

Эмир Кустурица и Любица Аджович (исполнительница роли Бабушки в фильме «Время цыган»)

— Как вам удалось соединить на площадке актеров-профессионалов и любителей?

— Я снимал максимальное количество

массовых сцен. Мы давали им жить вместе, в естественных для них условиях. Это требовало от нас большой работы, и частично это объясняет длительность съемок — девять месяцев. Но эта необычайная продолжительность связана также с импровизационным методом работы. Мне хочется добиться, чтобы фильм можно было снимать подобно тому, как пишут книгу. На этот фильм мы потратили 120 тысяч метров пленки. Мне повезло: Дэвид Паттнем выслал мне деньги на фильм за пять дней до своего ухода с «Коламбии». Ни одна другая американская кинокомпания не стала бы финансировать фильм на цыганском языке. Я получил также финансовую помощь от югославского телевидения.

— *Во всех этих тысячах метров пленки — много ли там было эпизодов, которые не вошли в фильм, или, как правило, это было множество дублей одного плана?*

— В основном, это были многочисленные дубли. При первом монтаже мы получили 4 часа 30 минут. Но мы знали, что нам надо получить 2 часа, поскольку если мы этого не сделаем, это сделает «Коламбиа», а сама идея того, что их монтажер прикоснется к моему фильму, была ужасна. Ведь это совсем другой край света, другой способ мышления. И к тому же было совершенно очевидно, что очень многое в этом первом монтаже меня не устраивало, потому что когда столько снимают, получается много брака.

— *Какова была реакция цыган на фильм?*

— Он им понравился, потому что в нем говорится об их снах наравне с самой суровой реальностью. Паскалевич сделал фильм о торговле детьми[4], но он не имел большого успеха, может быть, потому (хотя я его не видел), что он говорил преимущественно об этой проблеме. Из пятисот тысяч цыган по крайней мере каждый второй видел наш фильм, а итоговая цифра — один миллион триста тысяч посещений — внушительна для моей страны, особенно если речь идет о фильме, не довольствующемся простым изложением истории.

— Индюк играет очень важную роль в фильме, это почти *наваждение*.

— Животное вообще играет большую роль в цыганском фольклоре. Я видел бутылку виски в форме дикого индюка. За этим животным закрепилась слава очень горластого, его слышно в радиусе 300 км. В Югославии говорят: «глупый, как индюк».

[4] Имеется в виду фильм Горана Паскалевича «Ангел-хранитель» (1987).

Тоду Браунингу. Как всякий любовный акт, он имеет двойной смысл, обладает и благотворным, и пагубным действием.

Фарс. Притча Кустурицы — фарс. Разыгранный как оппозиция действительности, оппозиция персонажам, зрителям, кинематографу. Страшный, бесчеловечный, нестерпимый фарс. В каком-то смысле, дурной фарс. В нем все осмеивается, никто не пощажен. В нем любовь напоминает агрессию, красота — безобразие, чувство — проституцию. Или — наоборот? Может, это насилие походит на любовь, безобразие — на красоту, а проституция насыщена чувствами? Тогда какова же мораль? А ее нет. И даже если бы она была, то не имела бы никакого отношения к церковной морали. Ибо в фильме присутствует некая иная святость.

Жертва. Как раз перед тем, как дарят индюка, во время постоянно меняющей направление панорамы, мы видели Мердзана (Хусния Хашимович), дядю Перхана, заключающего странное пари с Богом. Отходя на минутку от стола, где играют в кости, Мердзан обещает Господу уверовать, если он поможет ему выиграть. Но Бог не внемлет. Мердзан обречен быть не только паршивой овцой в семье, но и жрецом, совершающим жертвоприношение индюка Перхана в этой трагедии с козлиным запахом (не стоит забывать, что слово «трагедия» по-гречески имеет корнем слово «козел»).

Мираж. Если наезды и проезды камеры вначале предназначены для того, чтобы снять перемещения одного из героев от игорного стола к фонтану, то в конце концов ее повторяющиеся движения, «наползающие» на быструю, изменчивую разнообразную жизнь на натуре, рождают удивительные образы. Глубина кадра и топография места действия ежесекундно меняются. Что это — магия кино? Нет, скорее, мираж, иллюзия, обман.

Путешествие. Жертвоприношение — конец индюка Перхана — означает конец первого акта, отъезд мальчика в Италию. Но путешествие начинается раньше. Кустурица показывает племя цыган в момент, когда спутники разрушили границы (на переносном телевизоре идут новости Си-Эн-Эн, портрет Элвиса Пресли заменяет цыганского

Окончание на с. 19

Я же хотел придать ему мифическое измерение, заставив его взлететь. Это словно эхо времен, когда он был еще способен пользоваться крыльями. Когда дядя мальчика съедает индейку, жизнь ребенка полностью меняется. Его связь с вечностью осуществлялась через этого индюка, отсюда его разочарование и грусть, когда дядя убивает индюка.

— *Ваша картина, в которой особое место отводится первоэлементам — воде, огню, воздуху, земле,— позволяет вам также передать атмосферу космогонических притч цыган о рождении мира.*

— Тут чувствуется еще и связь с Тарковским. Я происхожу из родственной ему культуры, где первоэлементы очень важны. Я думаю также, что у национальных меньшинств существуют свои особые отношения с космосом, какая-то особая нить. Метафизическое входит какой-то частью в каждую минуту их существования. С другой стороны, мне думается, что неореализм умер, когда итальянские режиссеры заменили вопрос «Чем жить?» вопросом «Как жить?». С этого момента они перестали интересоваться бедными. Некоторым образом, Маркес и латиноамериканские романисты приняли эстафету. Я часто задаю себе вопрос, кто в Европе еще снимает фильмы о неимущих. Думаю, «Время цыган» вновь обращается к заботам неореализма, но под совершенно иным углом, и я назвал бы это «волшебным реализмом» или «магическим реализмом».

— *Что вновь возвращает нас к Жану Виго. Впрочем, музыка Жобера так органично вливается в атмосферу вашего фильма, что ее даже не замечаешь.*

— Возможно, из-за аккордеона. Удивительная сила «Аталанты», может быть, происходит еще и оттого, что фильм был поставлен почти сразу после прихода звука в кино. И тогда еще не исчезала гармония между изображением и звуком. Сегодня мы имеем дело чаще всего с двумя типами фильмов: первые, построенные вокруг диалогов, а все остальные — в форме видеоклипов.

— *В ваших фильмах присутствует некое сочетание двух стилей югославских режиссеров: жесткий реализм Павловича и сюрреализм Макавеева.*

— На меня оказывает влияние все хорошее. Макавеев велоколепен в том, как он управляет идеями и выдумкой в каждом фильме. Он пытается остаться животворным, создавая неожиданное. Павлович очень классичный, но очень мощный. Думаю, вы правы, говоря, что я в своих фильмах сочетаю оба аспекта.

— *Вы преподавали в Колумбийском университете?*

— Да, Милош Форман просил читать вместо него лекции в течение года, и я останусь там еще на год, преподавая с ним вместе. Я попросил студентов экранизировать одну и ту же новеллу Чарлза Буковского, одно из его самых удивительных произведений, написанное им в юности. Я хотел, чтобы они поняли, что снимать фильм — это делиться собственным опытом. Я рассказал им историю о двух молодых людях, которые вместе пьют пиво. Один зовет другого к себе, чтобы продолжить пить дома, и рассказывает ему, что его отец покончил с собой, а мать работает продавщицей в бакалее. Напившись, он засыпает. Второй ждет возвращения матери друга и, когда она приходит, пытается переспать с ней. Но вдруг, вспомнив о смерти ее мужа, убегает. В этой истории есть все: жестокость, нежность, удивление, когда резко меняется поведение героя. Все они сняли эту историю, и каждая из этих короткометражек и хороша, и отлична от других! В этом рассказе каждый их них выразил самого себя. Во время учебы в киношколе я снимал глупости, небольшие фильмы — следствие влияния других фильмов, а не самой жизни. Значит, надо отталкиваться от жизни, чтобы получилось... сам не знаю что.

— *По сути, каждому режиссеру, представленному на фестивале в Канне, надо было бы дать один год на экранизацию одной и той же книги. Только так можно было бы сравнить вас по-настоящему. Потому что как, например, можно оценить сметы, столь различные у Блие, Аркана, Шатцберга или у вас?*

— Я полностью с вами согласен.

— *Был ли у вас до этого педагогический опыт?*

— Во время съемок фильма «Папа в командировке» я начал преподавать в Консерватории драматических искусств в Сараево и занимался этим в течение трех лет до 1988 года. Я использовал разные методики, но особенно систему Станиславского плюс, разумеется, собственный метод. Я учил студентов управлять своим телом, учил чтению текстов, стараясь предоставить им как можно больше свободы. За три года мы поставили пять пьес, начиная с Шекспира, кончая Беккетом.

— *Вы по-прежнему работаете со своими давними коллегами?*

— По-прежнему. Мой оператор — словно продолжение меня самого, как моя рука. Без него я не смог бы ничего снять. Он знает все, чего я хочу. Для сцены на реке все трюки и спецэффекты были первоначально проделаны на площадке. В лаборатории мы ничего не делали. В сцене, где юноше снится сон, будто он плывет вниз по реке с индюком, мы использовали кран со стрелой в сорок метров, камеру поставили на платформу, на эту сорокаметровую высоту. Перхан находился на другой платформе, и камера следила за ним. В крупнопостановочных американских фильмах спецэффекты делаются для развлечения. Мне же кажется, что у трюков другая функция: более поэтичная, более органичная. Меня еще очень привлекают движения камеры. Я люблю, чтобы камера слегка дрожала, чтобы можно было почувствовать ее нестабильность, как будто фильм немного ускользает от вас. Меня окружают мои прежние коллеги, поскольку я считаю, что фильмы моего жанра могут быть созданы только друзьями, а не суперпрофессионалами. Иначе как можно быть уверенным, что вас не бросят за эти девять месяцев?

— *Есть ли у вас какие-нибудь проекты?*

— Мне хотелось бы снять для Дэвида Паттнема современную версию «Преступления и наказания» — в Нью-Йорке, среди русских эмигрантов. Я еще начал писать синопсис (10—20 страниц) для другого фильма, но увидел, что, кроме меня, никто не смог бы понять, о чем идет речь. Понемногу я начал писать то, что станет вскоре моим первым романом, который я хотел бы затем адаптировать для экрана и снять в США. Об одном художнике-примитивисте. В юности я написал десяток рассказов, публиковавшихся в газетах. Местом действия, темами, персонажами они очень близки фильму. Думаю, кино более приближается к искусству романа, к эпической форме, чем к театру. Я не могу поверить в хорошо сконструированную драму XIX века как в модель для фильма. Все выстроено в правильном ритме, в тщательно контролируемом режиме времени — для создания напряженности действия. Эпическая форма, на мой взгляд, ближе к жизни. По этой же причине мне хотелось бы снимать в Нью-Йорке, который ближе к моему миру — яростному, свободному.

Перевод с французского М. Лапенковой («Positif», Novembre, 1989, N 345)

«барона» в вагончике Ахмеда). «Время цыган» — это путешествие на планету кино, блуждание по стране вымысла.

Падение. «Время цыган» напоминает аттракцион «американские горки»: фильм позволяет нам взобраться на седьмое небо (чисто чувственное волнение, потеря сознания, оргазм), чтобы сильнее почувствовать удар о землю (рационализм повествования, состоящего из случайных элементов). На экране царит прерывистость, чередование ритмов, повторы. Каждый элемент присутствует тут для того, чтобы произвести эффект шизофренического зеркала, когда отражение отличается от предмета. Свадьба в начале фильма рифмуется со свадьбой Ахмеда в конце. Крик карлицы «Гадкий пьяница, ты испортил мне свадьбу» слышится в словах новой жены Ахмеда: «Ты испортил мне жизнь, ты испортишь и свою собственную», когда она гонится за Перханом с револьвером после убийства мужа. Свадебная фата матери Перхана, летящая над машиной по дороге в Италию, оказывается на его невесте во время второго путешествия. И так все время — до головокружения. Является ли фильм «Время цыган» фильмом призраков? Нет, скорее фильмом чудовищ, ибо подобную невинность можно обнаружить только среди чудовищ.

Представьте себе добро, пропитанное грубой силой, красоту — уродством, любовь — насилием, и вы получите «Время цыган». Как и в «Бэтмене», в фильме Кустурицы нет диалектики отношений между добром и злом. Различие никогда не бывает четким, но ни разу еще вещи не были такими ясными. Как говорит Перхан: «Я никому не верю с тех пор, как начал лгать». Лучше не скажешь о мире, в котором притворство выглядит правдивее, чем сама природа (здесь снова слышится мысль о подлоге, о жульничестве, которое возникает не только когда речь идет о мире цыган, но и когда вспоминаешь о самом кинематографе).

И когда в конце концов новый Перхан крадет золотые монеты с глаз умершего отца, не стоит кричать и ужасаться преступлению ребенка. Ибо тут кража — нечто большее: это — страстное желание власти, акт любви. Последнее, самое суровое и головокружительное «падение» фильма.

«Cahiers du cinema», 1989, № 425.

Перевод с французского А. Брагинского

Виктор Гульченко

Поэт и цыган

«Я даже встречал счастливых цыган...».

Между той, давней уже югославской лентой режиссера Петровича о самых вольных людях планеты и этой, рожденной настойчивым вдохновением Кустурицы, минуло немало лет.

И каких!

Петрович мог слыть оптимистом, мог пребывать жизнелюбом, мог в конце концов называться романтиком, а мог как художник поступать и ровно наоборот — но родина, где он жил и творил, еще оставалась Родиной, еще не лишила его и его сограждан последних надежд.

«Обыкновенная история» с родным нашим «шестидесятничеством», печально завершающаяся в нынешнюю пору, красноречиво обнаружила тщету общественных иллюзий, предъявила миру пустые хлопоты вокруг облика монстра, которому искренне пытались придать очертания «человеческого лица».

На долю Кустурицы, личности в кинематографическом смысле более экстерриториальной, чем Петрович, выпали другие времена и другие песни. Взявшись было за сюжет из жизни русских духоборов в Канаде, Кустурица задержался-таки на другом. На цыганах.

И это не просто случай. Это — судьба.

Судьба поэта.

Петрович взглянул на цыган со стороны. Кустурице посчастливилось увидеть их как бы изнутри. Ему удалось постичь этику и эстетику цыганства.

Кустурица обнаружил, например, что его персонажи общаются с Богом как друг с другом, а со своими старшими как с Богом, но при этом бывают начисто лишены панибратства.

Тут нет поклонения — есть доверие.

Тут нет религии — есть вера.

Кажущаяся легкость на подъем обеспечена у цыган тяжким тысячелетним опытом скитальничества.

Это как с горьковским Лукой: он «мягкий», потому что много мяли.

Цыганам оттого легко, что бывало когда-то ох как тяжело.

Но их легкость тем не менее уже давно стала естественной и привычной, как естествен и привычен для любой нормальной птицы полет. Однако индюк, коего Кустурица назначил в поэтические посредники между цыганским Богом и самими цыганами, оказывается слишком важной птицей, чтобы вот так вот запросто парить в небесах. Скорее можно предположить, что именно с небес он и спустился, чтобы здесь, на грешной земле, хоть как-то наладить жизнь. И лишь однажды белая тень индюка привидится в пасмурном облаке, когда настигнет молодого цыгана смерть.

Молодой цыган — это Перхан (Давор Дуймович). Подаренный бабушкой индюк для него — словно живой талисман.

«Индюк думал, думал да в суп попал...» Когда дядя Перхана без тени смущения спровадил индюка в суп, он меньше всего планировал покушение на символ. Кустурицу же и здесь не подводит интуиция художника: неожиданно снижая, заземляя ситуацию с индюком, он тем самым резко усиливает звучание образа этой весьма неуклюжей птицы. Больше того, в нелепой бесславной кончине индюка содержатся и сюжетные подсказы, связанные с прошлым и будущим хозяина птицы. Расставаясь с индюком, Перхан прощается с собственным детством — прощание выходит предельно будничным и суровым. Да и, пожалуй, прощания нет вообще. Просто у Перхана вместе с индюком отнимают детство: было — и нет его. Оставшись без индюка, Перхан оказывается наедине с судьбою. И уже без гадалки ясно, что сложится эта судьба драматично.

Одним словом, в тексте фильма маленькое это происшествие несет функции ремарки наподобие «звука лопнувшей струны», звучит в его музыке тревожной нотой.

Постепенно делается очевидным, что в троице Перхан — дядя — индюк самый бестолковый и беспомощный именно дядя (Хусния Хашимович), «попадающий в суп» каждодневно. Дядя, в сущности, не зол, но от его незла немного и добра — не больше, чем от хлопот одомашненного, нежно привязанного к Перхану в яви и во сне индюка. Кустурица осторожно вводит тут пластический намек: дядина походка начинает напоминать движения индюка. Да и само дядино поведение — норовит постоянно распускать хвост — разве не настаивает на том же сходстве?

Триумфом этого поведения (и одной из наиболее сильных метафор фильма) становится вызов дяди семье, когда он, в отместку за невыданные на игру в кости деньги, при помощи тросов и грузовика поднимает остов родного дома над землею, где тот на какое-то время и зависает.

Вот он — непрочный цыганский дом. Дом-передышка. Дом-времянка. Дом — не дом. Подобие дома. Полудом. Околодом. Будтобыдом...

Вот она — хрупкая цыганская судьба. Между небом и землей. Между счастьем и горечью. Между победой и поражением. Игра в кости, где обязательно везет кому-то другому, но это вовсе не значит, что не везет тебе. Тебе везет уже потому, что ты — цыган.

То, что ненормально, неудобно для других, для цыгана — естественно и привычно. Между небом и землей? А почему бы и нет!

Остов дома зависает над его обитателями, но и бабушка (Любица Аджович), и Перхан продолжают жить там, внизу, как ни в чем не бывало. И даже когда явится гость Ахмед, богатый земляк из Милана, скупщик детей, невозмутимая бабушка достанет из обшарпанного холодильника бутылки пива и разопьет их с гостем. И уже много позднее до нас дойдет, что это не дядя, а именно Ахмед и принес разрушение в этот дом. Но Кустурица так это *подстроит* в своем фильме, что мы не увидим, а именно почувствуем реальную угрозу дому.

Не без оглядки на Бога выделит Кустурица из пестрой цыганской толпы своего героя — неказистого паренька Перхана. Этот очкарик оказывается богоизбранным. Слабо видящий, он искренне надеется исправить зрение к своему совершеннолетию и, повзрослев на наших глазах, впрямь прозревает самым чудесным образом. Еще большим чудом является его с детства обнаружившаяся способность к телекинезу. В фильме она проявится и в комедийном ключе (движущаяся сама по себе банка напугает задремавшего соседа-музыканта) и в трагедийном (именно взглядом убьет он негодяя Ахмеда — вилка, вонзившаяся тому в шею, сама взлетит со стола и стрелою достигнет цели).

Но и прежде, еще на полпути к трагедии, Перхану поможет Бог. Когда он, непризнанный жених Азры, впадет в полное отчаяние и надумает повеситься, то в качестве удавки использует веревку церковного колокола, на котором и станет болтаться, пока не подоспеет нечаянная подмога в лице все того же

«Время цыган». Перхан (Давор Дуймович)

соседа-музыканта — и веревка не выдержит тяжести двоих. Получится, что, только оставаясь живым, Перхан мог возвестить миру о собственной смерти, только будучи живым, он мог столь своеобразным образом взывать к Богу. И Бог услышал его и помог ему.

Кустурица даст трагедии завязаться, созреть и разрешиться. И когда от бремени разрешится Азра (Синоличка Трпкова),

когда она уступит дорогу новой жизни, пожертвовав своею, и на свет появится новый Перхан,— огонь трагедии будет уже полыхать вовсю.

В истории Перхана и Азры, рассказанной Кустурицей, мы воочию видим, как утрачивается время цыган, как утрачивается, подвергаясь всевозможным испытаниям, чувство цыган.

Оба поэтических этих сюжета разворачиваются не параллельно, но одновременно и, главное, внутри единого звукозрительного образа.

Благодаря этому Кустурице удается проникнуться и смыслом, и ритмом цыганской жизни. Ритм в данном случае важен как часть самого смысла, а не просто внешнее обозначение стихии цыганского быта.

Фильм музыкален насквозь, как до последней степени музыкален его создатель. Как, кстати, музыкальна вся жизнь цыгана. Музыкальна и тогда, когда он не пляшет и не поет. Музыкальна до тех пор, пока в цыгане «болит» — то есть существует, сохраняется — цыган.

Почему так легко бродяжничает, так бездумно кочует цыган? Потому что *настоящий, его* дом — в нем самом.

Ведь что делает Перхан на протяжении всего экранного действия? Мысленно строит свой дом.

Именно этот дом и подтачивает, и охватывает все сильнее огонь в сновидениях Перхана. Именно этот дом охраняет бедолага индюк. Именно в этом доме вдруг привидится Перхану уменьшенный до размеров мебели миланский собор, опоясанный — «плененный»! — красными нитями из клубка.

Именно этот дом, дом, которого в реальности не будет никогда, и задерживается в нашем сознании.

В фильме Кустурицы немало мест действия (поселок в Югославии, каменоломня, река, больница, вагончики на окраине Милана, площадь с фонтаном в Риме, вагон поезда, помещение, где Ахмед играет очередную и последнюю свою свадьбу), но одна *местность*. Местность, где не различимы ни деревня, ни город, ни одна страна, ни другая, где все эти внешние признаки сведены до минимума, изобразительно смикшированы, где привычные пейзажи практически отсутствуют, потому что тут они попросту не нужны, не имеют значения. *Местность* же, лелеемая вниманием Кустурицы, хранит в себе черты окраины, обочины, стороны. *Местность* эта всегда не среди другой жизни, *а рядом* с другой жизнью. Главное тут — коричневая, аккомпанирующая цвету цыганских одежд земля, обильно поливаемая дождями.

Применительно к данной *местности,* дожди — свидетельство нормальной, хорошей и даже очень хорошей погоды. Дожди здесь не весна и не осень, хотя есть в календаре фильма и реальная осень, и реальное Рождество в южном городе. Дожди здесь не наводящие тоску, умиротворяющие — состояние души цыгана, выплаканные его предками слезы, давно отболевшая боль.

И еще можно наткнуться в этой *местности* на разнокалиберные картонные коробки, в которых, если поставить их на попá, можно скрываться и от дождя, и друг от друга, и, например, от миланской полиции, в которых можно, черт возьми, жить, а если потребуется, то и незаметно исчезнуть под их прикрытием...

Картонные коробки пародируют цыганский дом, но пусть никого не смущает непрочность их стенок. Дом, повторяем, внутри цыгана.

Местность цыгана не имеет четких границ, и потому коробки эти, равно как и поливаемая дождями коричневая земля, поджидают героев Кустурицы всюду.

Многочисленные гуси, единственные носители белого цвета в картине, если не считать наряда невесты и редких снежных хлопьев, растаивающих прямо на глазах,— тоже, казалось бы, всюду. Быть может, их так много, что все они просто не вмещаются в кадр и как бы выпадают за его рамки — в другие пространства.

Гуси тоже существуют не вместе с цыганами, а рядом с ними, как существуют сами цыгане рядом с другими людьми.

В экранном хозяйстве Кустурицы пригождается буквально всё — и то, что попадает в кадр, и то, что выпадает из него или в него не вмещается. Если где-то в начале фильма бабушка Перхана зовет его дядю обедать, а когда тот взбирается на пригорок, она, радуясь удачной шутке, вместо еды потчует его понятным всем народам мира фаллическим жестом, то немудрено, что спустя какое-то время отсутствие *того* обеда компенсируется попавшим в *этот* суп индюком. Если бабушка, провожая Перхана с сестренкой в дальний путь, дает им в дорогу ярко-красные яблоки, облитые сахарным сиропом, то точно таким же яблоком она угостит потом юного сына Перхана, названного тем же именем. Ни яблоки, ни Перхан здесь не исчезают, просто одни предметы и люди буквально продолжаются в других.

В фильме Кустурицы вообще ничего не начинается и не кончается, тут всё —

продолжается. Конец жизни цыгана совпадает разве что с концом света, а до той неблизкой, слава Богу, поры цыгане будут по-своему жить и по-своему любить, будут рождаться от каких-то пап и мам, очень часто случайных, и умирать столь же случайно и незаметно, как и появились.

Сюжет фильма уверенно ходит по эпическому кругу. Это обнаруживается уже в самом начале, где дядя Перхана дефилирует по площади селения, то отдаляясь от игроков в кости, то вновь приближаясь к ним. доиграна игра в кости, где дядя Перхана если и победит, то затем только, чтобы после продуться в прах.

Тут сама жизнь — *вечный круг*, из которого невозможно выбраться, даже умерев. Ибо Бог, в чье распоряжение поступит едва отлетевшая душа, поселит ее там, на небе, исключительно среди таких же душ. Среди своих. Души умерших цыган тоже существуют *вместе* — одним табором.

Цыганская таборность, близкая укладу первобытной семьи, мало походит на нашу

«Время цыган»

Не думайте, однако, что он выбывает в эти минуты из игры. Он продолжает играть издали, успевая выпить воды из колонки и мысленно пообщаться с Богом.

По правую сторону колонки — удаляющийся к игрокам дядя Перхана, по левую — нелепо застрявшая свадебная процессия с мертвецки пьяным женихом. Но и в таком непотребном виде жених непременно будет уведен под венец. Как непременно будет соборность, больше, правда, чаемую, нежели достижимую.

Табор уже давно откровенно архаичен, но с разрушением табора закатится и редкая звезда цыганства. Ведь цыган, в конце концов, не столько национальность, сколько особое *состояние души*, априорно оппозиционное внутреннему укладу всех прочих смертных.

Пушкин, неравнодушный к цыганству и

сам, кажется, немножечко цыган, в известной поэме об Алеко и Земфире обнаружил радость и печаль уникального этого состояния.

Алеко, не вполне цыган, оцыганившийся чужак, полюбил Земфиру, но, приревновав ее к молодому цыгану, погубил обоих любовников. Не внявши совету отца Земфиры, старого цыгана: «Кто в силах удержать любовь?»,— Алеко, по сути, так и не стал до конца цыганом. И уже после двойного убийства он понес наказание наивысшей

Старого цыгана здесь заместила бабушка героя. Вместо Алеко и Земфиры возникли фигуры совсем юных Перхана и Азры (у Пушкина ведь тоже до Алеко и Земфиры были старый, а когда-то молодой цыган и Мариула). И хоть ревность Перхана к беременной Азре носит не столько мотивированный, сколько ритуальный характер, героя, увы, ждет жестокая расправа. Сперва он теряет Азру, умершую при родах, затем вскоре погибает сам от пули новой невесты Ахмеда — на сей раз последней...

«Время цыган»

меры — его отлучили от табора: «Оставь нас, гордый человек!», «Ты не рожден для дикой доли, ты для себя лишь хочешь воли...»

Быть или не быть любимым — вопрос не этих пушкинских героев. *Быть или не быть цыганом* — вот что здесь главное. Разумеется, сами герои бесконечно далеки от размышлений на подобные темы. Но поэт не может, да и не хочет скрывать своего восторга перед цыганством. В «треуго́льнике», помимо Алеко и Земфиры, присутствует не еще один ее поклонник, а как бы еще один Алеко. Алеко прежней, доцыганской эры. И не соперника своего он закалывает, а самого себя губит: убивает в себе цыгана. В надфабульном слое поэмы, в терпком ее воздухе разлита горечь по возможной утрате цыганства.

В фильм Кустурицы, как и в любое настоящее повествование о цыганах, не могло не донестись эхо знаменитой пушкинской поэмы.

Важно заметить, что Перхан *не мог не погибнуть*, он был обречен на гибель, едва ступив на дорогу ревности и мести — за жену ли, за сестру ли хромоножку, или за бабушку. Перхан был обречен — и Кустурица мастерски развернул перед нами его и Азры трагедию.

В истории Перхана и Азры Кустурица увидел многое. Он намеренно, разумеется, оставил Азру в наряде невесты вплоть до ее смерти. Ведь, повенчавшись и на какое-то время оставшись дожидаться возвращения Перхана, она так и не стала окончательно его женою: помешала моральная, психологическая преграда. И пусть Перхан в своем заблуждении ревнивца глуп, как его индюк (и столь же, кстати, трогателен), Азра так и пребудет женой по содержанию, но невестой по форме. Белое платье невесты и фата передаются в фильме своеобразной лирической эстафетой: от призрака матери Перхана (происхождение сына, между прочим, столь

же туманно, как и мгла на вечерней дороге, где является призрак матери) до Азры, трагически не успевшей в жены и в общем-то отбывшей туда же — в призраки.

У цыгана призрачны не жены и не матери. Призрачно цыганское счастье. Вот почему так вызывающе (наперекор судьбе), так пафосно звучит одно из двух названий старого фильма Александра Петровича: «Я даже встречал счастливых цыган...»

Быть того не может!

Не может. Но может быть...

выводит собственный закон сохранения и превращения энергии.

Кто знает, может, дожди у него льют еще и потому, что в них собрана вся вода реки, повенчавшей Перхана и Азру. Может, та река тоже оплакивает несостоявшуюся их любовь...

И может, от тех пролитых на *местности цыгана* дождей и случилось наводнение в Милане, где под одним из мостов Перхан прятал свое богатство — золото, накопленное для строительства дома...

Призрачен у Кустурицы сам белый цвет, который присутствует в колорите фильма разве что на птичьих правах. Потому и гуси «не вмещаются» в кадр, беспорядочно выпадая за его рамки — куда-то в закулисье бытия. Потому и тает, быстро тает рождественский снег. Потому, наконец, то и дело сиротеет переходящий наряд невесты.

Как не люб нам белый свет —
цвета белого в нем нет,—

мог бы, пожалуй, воскликнуть Кустурица.

Белый цвет у него — знак недостигаемости гармонии, недосягаемости полноты жизни (белого света).

Белый цвет у него — вызов обыденности, восстание против будней. Потому он из этих будней безжалостно и изгоняется. Вымарывается.

Белый цвет у него — *цвет трагедии.*

Кажется, в этом своем фильме Кустурица

И может, и эта вода превратилась уже в новые дожди, которые лили и лили, пока вместе с ними не ушла в почву и вода фонтана на одной из римских площадей, где оказался Перхан в поисках сестры...

И, в свою очередь, не случайно же на дне обезвоженного фонтана Перхан увидел чужое уже богатство, не золотое, медное уже богатство — груду мелких монет, которые, как известно, бросают на счастье туристы и прочие праздношатающиеся (зримое напоминание о «двух грошах надежды» неореализма). И не зря ведь впоследствии медь вновь обернется золотом — когда глаза умершего Перхана накроют большими золотыми монетами. Как не зря его сын попытается незаметно взять эти монеты...

Несомненны связи этого фильма Кустурицы с итальянским кино — от «Похитителей велосипедов» до «Амаркорда».

Но только ли с итальянским?

А наши (извините — независимой Украины) «Тени забытых предков»? Или наша же «Ася-хромоножка»?

Не только цыган не знает границ. Не ведает границ и народное начало в искусстве.

Народность искусства действительно существует.

Как существует и поныне эпический жанр. И фильм Кустурицы, в частности,— наглядное тому подтверждение.

Это своего рода энциклопедия цыганской жизни. Кинопоэма о невымершем пока народе.

Кустурица, вне всякого сомнения, поэт.

Но нужен ли поэт цыгану?

В сущности, не нужен.

Цыган сам себе поэт.

Цыган сам *творит,* сам *сочиняет себя,* пока он живет своей естественной жизнью.

Цыганский Бог — действительно любой Бог, ибо для цыгана важны не география и не этнография веры, а убежденность в определенном порядке вещей, который нельзя навязать и который можно нарушить единственным образом — отняв у цыгана его цыганское.

Да, цыгану вовсе не нужет поэт.

Но зато почти всякому поэту необходим цыган.

Ведь почти всякий поэт стремится быть вольным, как всегда бывает вольным цыган.

И потом поэт, как и цыган, путник, странник.

Словом, цыган — конечно же, не единственная, но все же безусловная *муза поэта.*

Кустурица своим фильмом лишний раз подтвердил это.

После его появления тоже минуло несколько лет. И не встретить уж на землях Югославии ни счастливых цыган, ни счастливых сербов, ни счастливых хорватов, македонцев и всех других, кого мы прежде неправильно (или правильно?) называли просто югославами. Да и не кочуют теперь цыгане шумною толпою по той же Бессарабии...

А где ж поэт? Что с поэтом? Неужели сбудется еще Пушкиным предвиденное:

Завтра с первыми лучами
Ваш исчезнет вольный след.
Вы уйдете — но за вами
Не пойдет уж ваш поэт.

Он бродящие ночлеги
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины.

Это — из стихотворения «Цыганы», 1830 год. Будто бы «перевод с английского».

Неужто и вправду — с английского?

Уж такое это родное, такое наше...

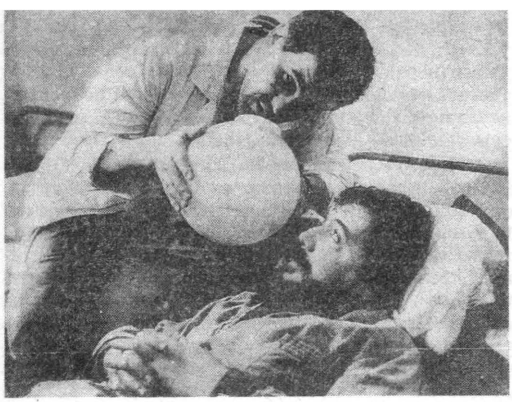
В рубрике «Панорама» мы предлагаем заметки о кинематографических дебютах последних двух лет. Так получилось, что режиссеры нового поколения, начинающие свой путь в искусстве и свободные от опыта выживания в царстве развитого социализма, определяют сегодняшнее лицо нашего кинематографа. Фильмы-дебюты зачастую оказываются лидерами кинопроцесса, именно в них, непредвзято запечатлевших живописные развалины советского общества, явлено пока еще непонятное лицо нашего времени.

Фильмы эти так же, как и отразившаяся в них эпоха, разнолики, противоречивы и разнонаправленны в своих эстетических поисках. Они не укладываются в прокрустово ложе готовых схем и устоявшихся художественных критериев. Оценки их, выраженные в публикуемых статьях, субъективны, но именно этот личностный отклик, эта рефлексия своего приятия или неприятия той или иной картины кажется сегодня наиболее близкой формой их критического описания.

Сергей Добротворский

Crasy-movie

Без малого двадцать лет назад Линдсей Андерсон снял фильм «О, счастливчик!», историю современного Кандида, чьим единственным достоинством была обаятельная улыбка. История кончалась печально. В финале герою требовалось всего лишь улыбнуться, но как раз этого он сделать не мог. Разучился, осатанел, выдохся.



Структура и метафора этой некогда триумфально прокатившейся по нашим экранам картины была по-семидесятнически прямолинейна — персонаж-конформист лишался своей мало-мальски индивидуально выраженной черты. Но прежде чем добраться до гротескно-трагического финиша, он свершал некий вояж, маршрут, осуществлял роман-путешествие, выполненный в классическом для западного экрана жанре road-movie — фильма-дороги. Жанра, восходящего к давней культурной традиции и именно в счет этой традиции претендующего на универсальную модель мироустройства.

В отечественной культуре повелось иначе. От Чехова до Венедикта Ерофеева образ социальной вселенной у нас связан с сумасшедшим домом. Исключения только подтверждают правило — надо быть восточноевропейским режиссером, чтобы, как Форман, уплотнить манерно-психоделический «Полет над гнездом кукушки» Кена Кизи до четырех стен и осязаемого противостояния санитаров и пациентов. В дурдоме, психушке, крезушнике легализуется общее безумие жизни и ее настоящее, ничем не замаскированное разделение на жертв и мучителей, униженных и оскорбляющих. И если для западной мифологии воспитания чувств столь важны движение, путь, соблазн и урок новых и новых впечатлений, то наше иерархическое сознание нуждается в единстве места, неподвижности и заданности символа. Там — роад-муви. Здесь — крейзи-муви...[1]

В постсоветском кино, сводящем счеты с коммунально-идеологической эпохой, копилка жанра и его структурных производных — тюремного и

«Улыбка»
Сценарий С. Попова совместно с Д. Лазаревым. Режиссер С. Попов. Оператор Ю. Воронцов. Художник О. Тагель. Звукооператор И. Терехов. «Ленфильм». 1991.

[1] Впрочем, в период перестройки возник специфический вариант фильма-дороги. Дороги, ведущей к Храму. То есть в очередной раз к месту общеобязательному и коллективному. По-моему, больших художественных находок на этой дороге не случилось.

казарменного кино — пополнилась с немыслимой быстротой. Причем упали в нее монеты разной чеканки и неодинакового достоинства — от подчеркнуто экзальтированного «Опыта бреда любовного очарования» до подчеркнуто объективистских «Садов скорпиона» (сознательно беру самые близкие по времени примеры). При всей несопоставимости результата, социопсихологический генотип тут один — больничная койка как экзистенциальная категория и реальность как замкнутая среда обитания в стенах желтого дома.

Кажется, что по этому счету «Улыбка» Сергея Попова тянет на крупную сумму, ибо предлагает целую философию несвободы со своей шкалой ценностей, законом, справедливостью и судом. И уж коль скоро речь зашла о традиции, вспоминается еще одна. Традиция восточной сказки, прихотливого ориентального повествования, где истории, как бусинки, нижутся одна к другой и сплетаются; где герой вдруг превращается в рассказчика, а рассказчик то и дело смотрится в зеркало собственного рассказа.

Может быть, такая манера родилась из сотрудничества Попова, актера и сценариста, с новым казахским кино? Дробностью формы отличался и написанный для Киры Муратовой «Астенический синдром» — своеобразная «Нетерпимость» эпохи перестройки. Действие двигалось толчками, конвульсировало, то замирало, то неслось вскачь, словно оправдывая вынесенный в заглавие клинический диагноз. У «Улыбки» (соблазна? раскаяния? прощения?) то же строение. Рассказанные в ней микроновеллы объединены темой вины, причем тяжесть проступка тем более велика, чем более ложна, придумана и возложена на себя самими провинившимися.

Женщина останавливает на улице прохожего: «Я буду любить вас!.. У нас будут дети!..» Ошарашенный прохожий отказывается и попадает в сумасшедший дом. Снедаемый комплексами девственник познакомился с потаскушкой, и та, быстро смекнув, с кем имеет дело, привела с собой рэкетира... Интеллигент всего-навсего посидел в ментовке (да и то по недоразумению — приняли за другого), но деликатная психика не выдержала, треснула... Кто-то вообразил себя слоном и очень обижается на всякое другое обращение... Кто-то боится возмездия за экзекуцию, бывшую полтора века назад...

Все рушится, вырождается, идет прахом. Незыблема только психбольница, где единственной меновой ценностью обладают сигареты, где в положенный срок меняют постельное белье, где беззлобно самодурствует санитар. И где все они надежно защищены от собственной жизни, справиться с которой решительно не в состоянии. Снаружи ужас и жуть. Снаружи хватают невинных, лупят и унижают. Снаружи бродит шикарная блондинка с натуральным фаллосом (реально существующий ленинградский концептуалист-трансвестит Вадик «Монро» Мамышев). Женщина, поскользнувшись, падает. Содержимое сумочки летит на снег... Другая женщина оглядывается — просто оглядывается — в перекрестке взглядов клубится странная, нелепая, глухая и темная жизнь...

Глухая и нелепая, но жизнь. За казенными стенами не жизнь — чистилище. Здесь все они один на один со своими страхами, фантомами и навязчивыми идеями. Но здесь же — братство по ужасу, одна на всех мука и одна на всех мысль, что хуже уже не будет. Кто-то обрек себя на терзания за потворство слабости, за нерешительность, за фальшь пустых слов. Кому-то на дне просто удобнее — маркируя достоверность авторской посылки, на одной из коек собственной персоной уютно устроился Дмитрий Шагин, легендарный Митек, апостол дуракаваляния и новейшего эскапизма.

Даже из сумбурного описания видно, как основательно пересмотрена Поповым инерция домашней «крейзи»-традиции. И хотя, согласно традиции, дурдом здесь суть синоним чистилища, «Улыбка», а вернее, та ее часть, где сюжет переводится в регистр притчи, не отягощает место действия символикой коллективного принуждения. Ад — это жизнь, а чистилище — трагически перевернутый Эдем. Изгнание из него значит возврат в преисподнюю. Разделенные казенной стеной миры внешне нестыкуемы (еще одна мнимость) и держатся на прихоти вертухая-медбрата, этакого квази-Люцифера и в то же время ангела, стоящего у врат... Таким мог бы быть герой Николсона, случись ему оказаться не узником, а стражем «кукушкиного гнезда»: он понимает ложность разыгранных вокруг драм, но собственная его власть покоится на этих душевных смутах и вывихах. Покоится до поры — так как именно он ломает условную стену, напустив свое убогое воинство на вымогателя, явившегося получить очередной должок с неудачливого ловеласа.

Стена, хоть и сделанная из самого прочного в мире материала — страха, все равно рушится. В открытую вторжением жизни брешь сначала улетает инфантильная душа псевдогрешника — в ужасе перед расплатой он убивает себя. Следом убегает из психушки философствующий подросток, незадолго перед тем окрещенный местным сумасшедшим священником...

По-моему, самый яркий киноавтограф Сергея Попова, его, так сказать, визитная карточка — прыжок через машину в картине А. Баранова и Б. Килибаева «Трое». Тут как бы квинтэссенция темы, ее основа, выжимка: полет ниоткуда в никуда, безвыигрышный спорт, секунда свободного парения — они-то и есть доказательства жизни, которые надо себе позволять и которым надо себя подвергать, чтобы оставаться человеком. «Улыбка» о том же, но с другой стороны, с доказательством от противного. Выход из чистилища как сопротивление расчеловечиванию, позитивность всякого опыта, участия, действия.

При этом Сергей Попов в первую очередь рассказчик, а уже потом «показчик». Когда я смотрел «Улыбку», мне поначалу казалось, что на экране идет вторая серия алимпиевского «Панциря». И не только из-за присутствия в кадре актера и писателя Петра Кожевникова, сменившего милицейскую форму на белый халат. Дебют Попова, состоявшийся в рамках «ленфильмовской школы», вольно или невольно впитал ее стилевые черты, не без сарказма названные

Андреем Плаховым «иерархией деградации». Мне кажется, ленинградский «постнеореализм», взошедший на чернухе и трактующий физиологический слой реальности как ее, в базеновском смысле, онтологическую природу, мельче и беспомощней нарисованной Поповым картины мира. Оттого и фактура «Улыбки» местами беднее ее натуры (это, конечно, штамп, но в данном случае яснее не скажешь); оттого и главная оппозиция жизнь — нежизнь на изобразительном уровне бывает смята, утоплена в чередовании цветного и черно-белого изображений, в долгих «разговорных» планах, обнажающих дефекты лиц говорящих, в мерцающей операторской технике и актерской истерике — во всем, что составляет типовую внешность ленинградского декаданса.

Лично мне это показалось лишним, а главное, тормозящим рост материала над непосредственным его объемом (так, вспоминая классику, определим искомую Поповым притчевую конструкцию). И напротив — запас роста виден в сценах будто случайных, проходных, непреднамеренных... Двое в строительных телогреечках и ватных подшлемниках ковыляют по снегу... Один, обернувшись куда-то за кадр, зовет: «Пойдем с нами! Не бойся! не обидим!»... Двое уходят. Остается пустырь, снег, кривая тропка, кирпичная стена, проволочная изгородь.... Та самая жизнь, из которой никуда не деться.

Такое кино мог бы снять Герман, и в этом сравнении я не вижу ничего унизительного или обидного для Попова. Как раз наоборот — ведь обычная «чернуха», присвоив германовский «поток жизни», проглядела очень жесткую и очень выверенную сделанность его экранного дискурса. Чернуха — это Герман минус структура, минус эстетическая форма; у Попова есть и то и другое, но, повторяю, главным образом на уровне драматургии, рассказа.

Как рассказчик, С. Попов владеет очень тонкими приемами: обманками, потайными ходами, скрытыми рифмами, множественностью фабульных сцеплений, сложным сплавом описательного и символического рядов. В его бусинках-новеллах чередуются бытовой анекдот и высокая притча, монодрама и конспект трагедии...

Вероятно, такая конструкция требовала более адекватного визуального языка. В схожем по форме «Астеническом синдроме» Муратова бесконечно долго искушала зрителей «фильмом в фильме», ломала действие посредине, из «синема-верите» бросала в постановочный кич... С каждым сбоем, перевертышем, переключением из тональности в тональность множилась и усложнялась художественная дистанция.

В собственной режиссуре Попов эту дистанцию отбросил. Как результат — его картина слишком изощрена в сценарной основе, чтобы быть поточной «чернухой», и слишком неприхотлива по киноязыку, чтобы реализовать возможности рассказанных в ней историй.

Но это уже из области результата. В прыжке же важна энергия намерения. Очередной прыжок удался С. Попову в том смысле, что он сделал несентиментальное мужское кино с внятным акцентом на человеческую долю. А значит, и вложил свою лепту в новый для нас жанр. Жанр фильма-дороги, ведущей прочь из дурдома.

Саша Киселев

Дым Отечества

Теперь становится очевидным: Ленинград при переименовании в Санкт-Петербург переменил статус — город-герой вернулся в привычное для себя состояние города-персонажа. Причем определенный оттенок одичания, непреходящим флером подернувший мосты, здания и самих жителей, ничего не изменил по существу. Так, графиня Анна Федотовна в свое время была в Париже «в большой моде», а по прошествии лет шестидесяти превратилась в безобразную старуху, не утеряв, впрочем, демоничности, жертвой которой и стал несчастный Германн.

«Счастливые дни» — полнометражный дебют Алексея Балабанова. В основе фильма ряд тем из новелл Сэмюэля Беккета, что можно было бы посчитать чуть ли не за дурновкусие: только ленивых и не лишенных чувства прекрасного в минувшие «перестроечные» годы уберегло от утомительного сравнения реалий нашей жизни с разнообразными «абсурдистскими» произведениями. Уже общим местом стало умозаключение, что абсурд, перенесенный на нашу почву, удивительным образом лишается условности приема и являет себя в виде странной ветви гиперреализма. К чести автора фильма можно констатировать, что ему удалось сохранить абсурдизм абсурда и избежать патологической злободневности, которая, прихорашиваясь, все стремится эстетизировать себя, отчего уже и вполне бытовое ожидание автобуса воспринимается как пародийный парафраз ожидания Годо.

Впрочем, в отечественной традиции абсурд почти всегда являлся формой интеллектуального самосохранения. Если для Европы этот эстетический

«Счастливые дни»
Сценарий и постановка А. Балабанова. Оператор А. Астахов. Художник С. Корнет. Звукооператор Г. Голубева. Студия ПИЭФ. Санкт-Петербург. 1991.

агностицизм оказывался следствием усталости и констатацией отсутствия хоть какой-нибудь цели, достойной минимального беспокойства для ее достижения, то здесь в логике отказывали самой реальности. Ибо если интеллектуальное сознание хоть на секунду допустило бы логичность (или, как минимум, разумность) действительности, то вторым шагом умозаключения закономерно становилась навязчивая идея о суициде: интеллект, почти никогда не выступавший в России в «чистом» виде, носил в себе как необходимую составляющую весь набор нравственных терзаний девятнадцатого века, в значительной мере обостренных веком двадцатым.

Теперь представляется естественной мысль, что успех ядерной физики (особенно во времена Берии) — это своеобразный триумф именно абсурда если не в качестве интеллектуальной, то в качестве нравственной категории. И в этом очень мало от Достоевского или Ницше — тут важны не оценки деятельности сверхчеловека, а присутствие в сознании такого понятия, как «все дозволено». Скорее все бессмысленно и все абсурдно. А потому и нет никакой гарантии, что сколько-то там урана-235 или плутония при встрече с быстрым нейтроном действительно взорвутся. То есть ясно, что взрыв произойдет, но понять это невозможно. Тут вспоминается методика общения американских психотерапевтов с душевнобольными. На любое их высказывание врач не реагирует ни позитивно, ни негативно, отвечая: «Я слышу, что вы говорите». В условиях очевидно душевнобольной реальности человек перестает — из той же привычки к самосохранению — понимать ее, а только «слышит».

Феномен Сахарова — это отказ от абсурда как формы сознания с естественной перспективой мученичества. Если не сумасшествия. Ведь предположив, что реальность нормальна, придется, скорее всего, допустить, что интеллект душевно болен. Так Хармс ставил диагноз не действительности, а себе, что равно не спасало его от агрессии: любое инакомыслие представлялось политическим и с этой точки зрения все умалишенные оказывались политзэками. А по простой «обратной» логике и все диссиденты действительно трактовались как сумасшедшие.

Навязчивость политической ориентации в «брежневский» период заставляла и интеллектуальный снобизм Ионеску или Кафки трактовать или воспринимать как идеологию, что, в частности, отлично проиллюстрировало «кино времен перестройки и гласности». Чернуха фактуры повлекла за собой и чернуху драматургии, в которой и элементы абсурда, донельзя социологизированные, заняли достойное место. Впрочем, вся ситуация и так достаточно прозрачна.

Столь длинное отступление при разговоре о «Счастливых днях» Балабанова необходимо, чтобы определить им место в традиции.

С точки зрения фактуры, лента Балабанова может быть смело отнесена к разряду именно «перестроечных» фильмов: грязь, дичь, запустение, и снято все это настолько ярко, что, кажется, в перечислении могут смело присутствовать вонь и смрад. Люди живут в развалинах или с крысами в каких-то подвалах. И следует отметить, что они именно живут, а не «ютятся», к примеру. И живут стабильно, не имея не только перспектив на улучшение, но и желания что-либо менять. В этом смысле все герои картины безусловно равны друг другу. В такой обстановке уравновешенность и классическое спокойствие кладбища, на котором проводит дни (счастливые) главный герой, сродни заповеднику или, по другой ассоциации, — музею, в котором статичность оказывается гарантом существования естественного времени.

Герои ощущают шум действительности в той мере, в которой нельзя уберечься от грохота какой-нибудь землекопательной машины, производимого ранним утром — то есть когда шум воспринимается не как звук, а скорее как вибрация.

И в связи с этим совпадение фактуры «Счастливых дней» с перестроечной чернухой обманчиво. Равенство героев перед желанием обеспечивает им полную созерцательность. И уже исходя из этого (с естественно-научной последовательностью) спокойствие этого беспокойного мира в фильме дышит, а временами и пышет ностальгией по ненормальному. Туда, в тенеты невесомости ума, эта ностальгия увлекает интеллект сладкой возможностью освобождения не только от тяжеловесной логики, но и от комплекса вины или жертвенности.

В этом и заключается свобода, которую способна даровать техника абсурда: воспользовавшись ею, можно с легким сердцем передать навязчивую мессианскую идею времени «прошедшего-законченного».

В аналогичные «поддавки» с утомленным интеллектом играет и драматургия картины. Начавшись с оживающего рисунка, она им же и завершается, словно иллюстрируя тезис Вагнера о музыке, как инструменте консервации времени. Героям выпадает довольно странная перспектива переживать одно и то же бесчисленное количество раз, словно они помещены в точку между двумя зеркалами с бесконечностью повторений, теряющихся в тумане.

Точно так же, как диалоги Слепого со своим отцом, — бесконечное переиначивание одного какого-то разговора, начало которому положено еще в детстве, когда сын плакал в темноте, а отец не подходил к нему, получая удовольствие от его страха, любовная история главного героя, развивающаяся на наших глазах, уже имеет свой завершенный конец в прошлом. Можно увидеть и тот дом, и ту женщину, и того ребенка, которые были до. Финал равен началу, а повторяемость не способна ничего изменить: переход количества в качество тут невозможен.

Очевидно, что от повторяемости и невозможно убежать, пусть даже спрятавшись в лодку и накрывшись сверху деревянными щитами для пущей отгороженности и темноты. Герой и на кладбище прятался точно так же и явно не желал никаких историй, зная их закономерную двусмысленность, но сюжет настиг его там, как скорее всего настигнет и в лодке. Только на этот раз в виде наводнения, что запечатлено на рисунке — финальном кадре картины.

Антагонист главного героя, Клетчатый, постоянно узуприрует все возможные «прорывы» к пусть иллюзорной, но реальности. Он живет с семьей героя, воспитывает его сына, спит с его девушкой...

И рождение ребенка, в любой другой драматургии воспринимаемое как событие, тут лишь очередное доказательство очевидности: у героя снова появилось что-то, что можно отнять, и это будет отнято. При этом Клетчатый вовсе не обогащается обладанием, его внешняя витальность — следствие необходимого подчинения сюжету, но не как истории фильма, а как драматургии жизни, которой он равнодушно адекватен.

Интеллекту подобные игры с ним безусловно приятны. И не только в силу возможного отдохновения от мерзкой свинцовой логики, по которой оказывается, что его удел — чистота умозаключений.

Как трагедия последнее время воспринимается отечественной интеллектуальной средой (или значительной ее частью) даже не столько утеря миссии как таковой, сколько расставание с ее сакральной составляющей. Да и то сказать, раньше это была настоящая Миссия — то жертвенность, то хождение в народ, то страстотерпство, а сейчас, по здравому размышлению, миссией оказывается необходимость выпивать и закусывать, причем с максимальным удовольствием. Что, конечно, несмотря на явную приятность, несколько стилистически занижено.

И поэтому обращение к абсурду становится не столько привлекательной игрой ума, сколько своеобразным «возвращением домой», где все знакомо и мило хотя бы в силу того, что родное.

Создается впечатление, что где-то в этой области и располагается привлекательность фильма Балабанова для отечественной интеллектуальной аудитории. В европейском контексте эта лента представляется просто хорошо сделанной и совершенно незаметной.

Но это только цивилизованный мир, привыкший к сертификатам качества, может позволить себе роскошь не замечать профессионализма, столь редкого в последнее время в нашем кинопроцессе. Любопытно, что профессионалом выказал себя режиссер-дебютант, видимо, не постигший еще лукавых хитростей своей профессии до конца. А потому и воссоздающий специфический мир своего фильма с аккуратной настойчивостью, дотошно деформируя ландшафты, набережные, площади и улицы Санкт-Петербурга с тонкостью, достойной уважения.

Ибо в конечном счете мы получаем не изображение незнакомого города, а тянущее, как боль в ушибленном колене, ощущение «дежа вю» — уже раз виденного, но не поддающегося воспоминанию. Вкупе с пронзительным музыкальным рядом, кажется, вовсе лишенным низких тонов, в котором ноты демонстрируют нудизм, лишаясь привычной вуали полнозвучности, изображение, изобилующее операторскими изысками, но скупо черно-белое, тоже оголенное до предела, создает необходимое для повествования дистанцирование от реальности. Так запредельная контрастность репортажного снимка перерастает в причудливую графику, в которой только и может существовать герой со своей агрессивной свитой.

Примечательно, что исполнителю главной роли удалось избежать одновременно и фальшивой глубокомысленности метафорического, по сути, сюжета, и излишнего натурализма. Его герой знает, что все против него, но обреченно принимает выпавшую на его долю драматургию. Тут было бы уместно процитировать Пастернака, но уместность эта мнимая — в фильме Балабанова места для Демиурга нет, поскольку страдание тут не от беспредельной «зрячести» действительности, а от ее беспредельной же слепоты.

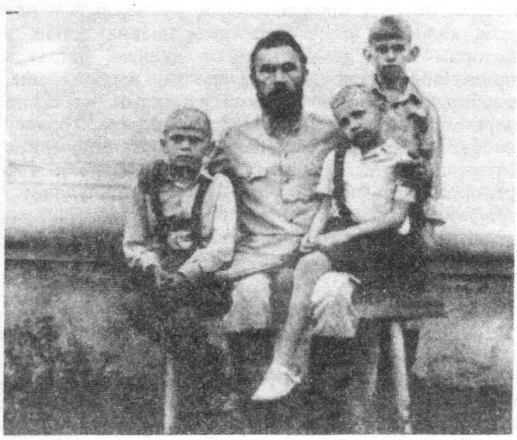
Нина Игнатьева

Папкина песня

В перестроечной эйфории конца 80-х — начала 90-х казалось: уж что-что, а кинематограф, освобождаясь от пресловутых пут лакировочного соцреализма и тотальной мистификации, теперь уверенно устремится к «жизни истинной, честной напряженности бытия», круто повернет к познанию мира в его полноте и сложности. Однако в открытые шлюзы творческой свободы хлынул, как известно, поток лент, порожденных отнюдь не новым художественным сознанием, но инстинктивной реакцией на недавние табу, помноженной чаще всего на чисто коммерческие расчеты. Под видом критического реализма на зрителя обрушилась клишированная продукция, состязающаяся лишь в степени концентрации «чернухи». На этом фоне «Ой, вы, гуси...» показались особенно приметными. Не потому, что гипертрофированной черной картине жизни противопоставили ее высветленный образ. Вся тягостность убогого быта, горькая доля, нескладность людских судеб предстали здесь в полной мере. Да только не тщательным моделированием «черных дыр», не живописанием житейских мерзостей занялась Лидия Боброва, автор сценария и постановщик фильма. Не по командировочному удостоверению довелось ей изучать действительность, она знала ее изнутри, срослась с ней, впитала ее большие беды и маленькие радости и хотела не на стороннее обозрение выставить — излить накопившуюся боль и печаль.

«Ой, вы, гуси...»
Сценарий и постановка Л. Бобровой. Оператор С. Астахов. Звукооператор О. Стругина. «Ленфильм». 1991.

Фильм далек от бурных поветрий сладострастного обнажения всех и всяческих язв, как далек он и от столь же распространенных попыток аттракционного, едва ли не трюкового их показа. Боброва следует той традиции, по которой для художника превалирует не отточенность воплощения, а сам предмет искусства, то есть собственно жизнь, ее проявления становятся художественным пространством, художественной средой, и вторжение легко обнаруживающих свое присутствие виртуозных профессиональных приемов, будь то, скажем, броский ракурс или эффектный монтаж, грозит разрушить цельность образа, целостность восприятия.



Избранный автором такой вроде бы бесхитростный, «натуральный» показ одни наши критики склонны расценивать как явный дефицит профессионализма, другие видят в этом некую стилизацию... Что ж, Богу Богово, а кесарю кесарево. Но вот представлять фильм как «кич на деревенскую тему»?! А ведь прозвучала и такая точка зрения, согласно которой в картине «Ой, вы, гуси...» не следует искать отражения каких-либо сущностных черт народной жизни, принципиально важных для национального самосознания — она, мол, идеально соответствует чужеземным надуманным представлениям о том, как должен выглядеть русский человек и русское кино, потому и прошла через столько кинофестивалей, получив международное признание.

Не возьмусь судить за иностранцев в оценке столь категоричного определения причины популярности «там» картины Лидии Бобровой. Тем более что убеждена: осуществляя свой замысел, дебютантка меньше всего заботилась о закордонном успехе, совсем не о том думала, как бы поэкзотичнее представить на экране своих героев. Оставаясь по эту сторону границы, скажу, как говорится, за себя, хотя мое восприятие фильма, возможно, и будет истолковано оппонентами как проявление консерватизма, старомодности художественных пристрастей. Так вот, не тень надоевшего соц-арта нависает над картиной — ее пронизывает дух сочувствия и возвышающей жалости, которым столь сильна великая русская литература, оставившая нам в наследие эту неоценимую традицию. И я понимаю, почему Л. Боброва, делая первые шаги на поприще незнакомой ей режиссуры в пору, когда для большинства молодых кинематографистов любые «измы» были гораздо привлекательнее, чем реалистический метод, не соблазнилась модными приманками. «Миражу» она предпочла «почву» и, на мой взгляд, выиграла. Пусть неокрепшая еще режиссерская рука не позволяет говорить об устоявшемся до конца стиле, авторское присутствие несомненно в восприятии мира, людей, в отношении к человеку.

Притягательная сила «Гусей...» для меня не просто в том, что их на редкость достоверная фактура не позволяет оставаться на поверхности жизни — погружает в ее глубины. (Даже как бы чисто документальные кадры, проходящие фоном действия, которые режиссер без опаски монтирует с игровыми, обретают в фильме объемность, органически сочетаются с его основными содержательными мотивами.) Главное, чем привлекал в свое время сценарий, а теперь воплотил на экране это его свойство фильм,— способность увидеть в бесприютности и жестокости жизни, в ее напраслинах, в существовании убогом, подчас фарсовом, даже в хламе и мусоре бытия независимость человеческой природы, «душу живу», свет достоинства и доброты.

Уж как, кажется, унижен жизнью Митька, в молодые еще годы обреченный на инвалидность. Глава небольшой, но семьи, а содержать ее на жалкую пенсию не может — кормит жена, день и ночь просиживающая за швейной машинкой, ценой здоровья зарабатывающая на хлеб и картошку. Была когда-то веселая, теперь в глазах злые искорки, плотно сжатые в раздражении губы... И дочка Наташка смотрит исподлобья, относится если не с презрением, то уж точно с небрежной снисходительностью — что с него взять. Да и молва соседская не обходит стороной: обуза она и есть обуза. Тычется Митька, как теленок, в поисках выхода, но качать права не умеет, тем более что права-то ему обеспечены лишь на бумаге, а бумага, она все стерпит.

Ничто так не выхолащивает, не обезличивает человека, как тоскливая безысходность жизни. Митька пасует перед внешними обстоятельствами — выданную ему чиновником исполкома филькину грамоту принимает без протеста, с покорной благодарностью. В этом фарисейском, холодноравнодушном обществе он не борец, с ветряными мельницами сражаться не станет. Однако внутреннюю чистоту, устойчивость нравственную, свою правду, умение слышать и понимать ближнего сберегает. Потому и воспринимается в особицу, выбивается из ряда тех, кто «умеет жить», своей детской незащищенностью, наивным простодушием.

Три брата, три судьбы сталкиваются в сюжетной истории фильма. Раскрываются не в конфликте-противостоянии, не в однозначном контрасте «добра» и «зла», а в сложном конгломерате житейских превратностей.

Так обнаружится неожиданная драма, и окажется, что даже дремучее, полуживотное прожи-вание не вытравило окончательно в младшем Петьке и его жене Даше человеческих чувств. И она,

Даша, ограничившая себя кругом грубо материальных желаний, способна со всей остротой пережить прежнюю любовь к старшему из братьев, вернувшемуся из заключения Сане, отдаться ей безоглядно. И он, Петька, этот тщедушный, жалкий, на бутылке сосредоточенный алкаш, которому вроде бы все до фени, испытывает боль и страдание.

Так радостные, счастливые минуты возвращения обернутся для Сани, пожалуй, более страшной трагедией, чем одиннадцать лет отсидки. Истосковавшийся по домашнему очагу, по теплу близких, он окажется без крыши над головой, не найдет приюта ни в бедной мазанке Митьки, ни в добротном жилище Петра. Вдруг рухнула крепость, в которой все эти годы видел надежный оплот.

В строении, динамике этого образа, в его философии особенно отчетливо проступает Шукшин, чьи творческие постулаты явно отразились в фильме, тут спора нет. К драматическому характеру от «Калины красной» тянутся нити. И его национальные черты, и типичность — в широком смысле — судьбы видишь в отсвете Егора Прокудина. Мера нашего сочувствия герою, думается, и с этим связана. А кто знает, может, исполнитель роли, биография которого сходна с биографией Сани и для которого окончание съемок трагически совпало с уходом из жизни, тоже испытывал подспудно магическое воздействие шукшинского образа.

«Ой, вы, гуси...» были написаны давно, сложилось так, что от создания сценария до постановки фильма прошло десятилетие. В наше столь переменчивое, перенасыщенное катаклизмами время — срок огромный. Ан нет, не утратило значения, не осталось на обочине то, с чем так долго пробивалась на экран Лидия Боброва. Звучат сегодня все громче голоса, призывающие развивать, культивировать в людях предприимчивость, деловую хватку, хозяйскую рачительность. Конечно же, без этого не выбраться России из топи, в которую ее завели. Но выживет ли она в чисто функциональной среде, в душевном вакууме, в той атмосфере бессердечия, бесчувственности, в какой, кажется, уже сейчас начинаем задыхаться?

Взгляните в глаза Митьке — они не раз будут на крупном плане обращены к вам впрямую, — и вы многое прочтете в его добром, вопрошающем, проникновенном взгляде. Он нуждается в нашей помощи, в нашей дружески протянутой руке, но ведь и он — наша нравственная опора, если мы хотим сохранить человеческое обличье, жить по совести. Если будем помнить замечательные слова Гоголя: «Ум идет впереди, когда идут впереди все нравственные силы в человеке».

По разным дорогам направила судьба братьев Ивановых. Но оставила соединительное звено — «папкину песню». Как символ тех корней, что пытаются скрепить, казалось, уже разрозненное, что ностальгически возвращают к счастливой для них поре, когда, крепко взявшись за руки, шагали они, босоногие мальчишки, вместе с отцом в неведомое завтра.

Рефреном проходят «Ой, вы, гуси...» по всему фильму. Грустная мелодия, печальные слова — еще одно подтверждение завещанной нам Богом непреходящей тяжести жизни. Но слышится в песне и иной мотив: о спасительной силе любви. Здесь и точка отсчета, и перспектива.

Вот что, думаю, было важнее всего сказать автору картины, поставившей ее с такой исповедальной искренностью.

Андрей Шемякин

Хроника объявленной смерти

Этот фильм поражает еще и потому, что сейчас решительно не время для поколенческих манифестов. Но у искусства — своя хронология, порой более значимая, нежели совокупность дат, называемых — задним числом — историей. Хотя картина «За день до...», поставленная молодыми актерами Олегом Борецким и Александром Негребой, была сделана больше года назад, поспела в аккурат к путчу и может быть истолкована как нечаянный к нему комментарий.

А впрочем, почему не время? Тем более что его так и не хватило — и героям фильма в том числе.

Лента начинается как плохой советский детектив — деланные реплики, картонные персонажи, преувеличенно грозные жесты. Кто-то перехватил чужой товар, кому-то грозит (обещана) расправа. Потом мы видим ее будущих исполнителей — двух довольно симпатичных парней, получающих указания по телефону-автомату. А дальше вы перестаете понимать, что происходит. Точнее, это не так важно. Забыв о деланно-интригующем зачине, вы проваливаетесь в какую-то совершенно другую жизнь. Молодые люди постепенно обрастают спутниками: все вместе заваливаются на «хату» — организовывать вечеринку в ожидании новых пришельцев. Эта вечеринка — вечер, ночь и утро — занимает по сути весь фильм, максимально приближая время действия к времени проживания действия. Времяпрепровождение, свидетелем которого становится зритель,— оно-то, насыщенное шутками, розыгрышами, импровизациями, репликами, монологами и диалогами, внешне почти необязательными, воссоздает стиль существования при-

---

«За день до...»
Сценарий Ю. Матыса, И. Рогачевой. Постановка О. Борецкого, А. Негребы. Операторы М. Мукасей, В. Куликов. Художник Д. Комиссаров. Композитор В. Логунов. ХТО «Веди-фильм». 1991.

арбатской московской коммуналки-коммуны, где на весьма краткий, как в конце концов выясняется, миг спасаются от наступающей истории люди околотеатральной богемы — интеллигенты-семидесятники в ситуации конца восьмидесятых.

Милые, талантливые ребята оказываются гангстерами-любителями. И дело не в том, что «хорошие» стали «плохими». Они этого как бы даже и не заметили, в отличие от авторов, развернувших сюжет в метафору конца культурной утопии.

От столкновения времен и происходит аннигиляция, внешняя — криминальная — среда уничтожает хрупкую внутреннюю. Собственно, и внутри

уже заметны следы разложения. За шутками прячется страх. За розыгрышем — истерика. За нежным вниманием и любовью к «своим» — тотальное, циничное равнодушие ко всему остальному миру. И фатальное желание сыграть с врагом по его же правилам, чтобы — как в сказке с хорошим концом — окончательно победить.

Но правила сменились, наших героев подставили, эмиграция — Амстердам, другая жизнь — все оказалось блефом, а реальностью — пули ОМОНа. И осталось только двум юным вдовам сидеть перед видиком и смотреть вчерашнюю хронику — фильм, снятый за день до... в другой эпохе, даривший счастье пусть временного, пусть ненадежного, но приюта.

Простота фабулы и мастерство, с которым эта фабула рассказана, заставляют задуматься. Герои фильма — его авторы. Или наоборот — кому как нравится. Одним словом, театрализованная реальность 70-х с ее стремлением к преобразованию жизни по законам сцены теперь обернулась синхронным репортажем из времени, где бытовое лицедейство было общепринятым стилем молодежной субкультуры. Режиссеры Борецкий и Негреба идут ва-банк — они играют главные роли, а роль героини, Анны, исполняет жена Негребы, Елена Копцева, являясь ею и по сюжету. Такой неонатурализм вряд ли кого может смутить после «Панциря» — фильма во многом родственного не по эстетике, но по пафосу. Вся штука в том, что кино здесь возвращается статус второй реальности, как уже было в начале 60-х. В нем, в кино, вдруг нащупывается почва.

Оскар Уайльд как-то заметил, что свой гений он вложил в жизнь, а в искусство — только талант. Для поколения, родившегося в 50-е и созревшего в 70-е, это тем более справедливо, что почти все силы его ушли на выживание, и культурное — в нашем случае субкультурное — творчество стало лишь одним из возможных способов такого выживания, выразившись в стиле отношений, в их оркестровке цитатами и аллюзиями.

Поэтому перед нами даже не столько история конкретных персонажей, сколько история среды обитания, детальный показ способа существования, групповой портрет в интерьере «флетухи». И кануло бы все это в Лету, кабы не кино, которое и снимают герои ленты про самих себя. И это их фильм (как у Янчо?) смотрят в финале уцелевшие вдовы.

Казалось бы, авторы фильма и фильма в фильме — вот они, подлинно последние романтики, наконец-то воплотившие мечту об искусстве как гарантии бессмертия для творца и творения! Но не тут-то было. Ибо в фильме запечатлен не только конец культурной эпохи, где еще возможна была самоидентификация по принципу компании, тусовки, коммуны, с общими воспоминаниями о будущем и одинаково катастрофическими судьбами, сродни судьбам героев «Серсо», но и конец утопии самоосуществления в искусстве как единственно возможной формы самоосуществления вообще.

Как в романах Аниты Брукнер или в фильмах Жака Ривета, сделанных в 70-е — начале 80-х («Селина и Жюли...», «Северный мост»), герои фильма «За день до...» гибнут еще и потому, что пытаются жить по законам художественного произведения, следуя принципу «победить или погибнуть» и еще не понимая, что реальность уже расколдована и что пошла чужая игра всерьез, где единственный выбор — стать либо палачом, либо жертвой. Третьего не дано, как и счастливого исхода, примечтавшегося во время финальной погони, Амстердама, увиденного глазами Лелуша («Жить, чтобы жить»), где, как в фильме «$8^1/_2$», дружески сошлись бы жена и любовница. Вот этого — не будет. «Мы с тобой заражены,— скажет один персонаж — другому. Это похуже СПИДа». А тот несколько позже ответит как бы в пространство: «У меня же все есть, почему я не могу этого удержать?!»

Действительно, почему? Ведь сообщество формально не распадается. Больше того, у одного из героев появляется новая возлюбленная — Марина, и с ней, кажется, все будет хорошо (это в основном ее глазами мы наблюдаем происходящее — чуть отстраненно, но с любопытством; и нам, как и ей, будут комментировать нравы и отношения). Есть и жратва, и выпивка, и деньги, и — теоретически — возможность уехать. Так сейчас принято, алкашработяга во дворе замечает: «К тетке еду, в Бостон». Но внутри все сломано, и наркотики, которыми «балуются» герои, только грозный знак. Уже заплачена цена выживания в прекрасном новом мире — расправа лишь отложена, но — объявлена. Остается воображать, как это произойдет. И с кем.

Здесь самое время провести разграничительную линию во времени, отделяющую поколения друг от друга. Мое поколение «семидесяхнутых», в основном жившее именно таким образом, и — в

лице критиков Зары Абдуллаевой и Михаила Гуревича (см. «НГ» за 13.07.1992 г.), воспринявшее «За день до...» как фильм про себя, упустило важные детали, оценив ленту ностальгически. В картине другой взгляд — на свое, более позднее поколение, куда более жесткий, лишенный сантиментов. И граница здесь проста — это люди, уже не помнящие хрущевской эпохи, ее воздуха, реально существовавшего, не выдуманного Хуциевым и Пилихиной.

Характер поколения определяется по цитатам, звучащим в фильме. Ни Галича, ни Окуджавы, что просто невероятно для «людей 68-го года». Но зато — Бродский, Ерофеев (одного из героев, изображающего пьяницу и «гегемона» за станком, зовут Веничка) и Саша Соколов. И общедоступный Булгаков. Разумеется, это именно джентльменский набор, к тому же малый, «большой» явлен киноцитатами, плюс к перечисленным — из Серджо Леоне, Отара Иоселиани, да еще шпилька в адрес «перпендикулярного кино», а также «Бразилия» Терри Гиллиама, Вендерс, Абуладзе и Кира Муратова — «Астенический синдром». Последний, собственно, является лейтмотивом картины: вначале мы видим взвод солдат, спящих на концерте, потом — рыбу, потом — очередь, чуть позже услышим «Чакиту», и в кадре появится играющая пластинка — знаменитый некогда ретро-джазовый диск «Котенок на клавишах», а уж далее под эту музыку ребятишки будут надевать стройбатовскую форму, чистить оружие, проверять патроны, отправляясь на дело... Учило вас, учило родное кино — не убий! — да не в коня корм. Так что в ленте заложено предупреждение тем, кто вздумает купиться на призывы к вооруженной борьбе. И этот соблазн действительно правильнее отнести к людям, созревшим не к Чехословакии, а к Афганистану. Несколько лет разницы тут и впрямь решают многое, если не все.

●

...А когда последнего беглеца расстреляет в упор на Воробьевых (они же — Ленинские) горах внезапно появившийся вертолет, словно Бог из машины, будет резкая монтажная перебивка, в кадре появятся кремлевские куранты, раздастся бой часов, и камера воспарит над заснеженной Москвой, и сверхобщий план сменится средним — уже знакомым нам парадным и лестницей вверх, в почти пустое жилище, где на одной из дверей — мировое (или библейское) древо с лицами наших знакомцев вместо плодов. Недаром одну из героинь — как раз ту, которую ждали всю ночь и которая тоже погибла, — зовут Ева. В Книге утопического бытия перевернута последняя страница. И искусство уже не может служить убежищем, как и дом, и город, и дружеский круг.

Эту картину, ее атмосферу нежности и жестокости почти невозможно описать адекватно, — все время тянет на лирику, сопли и вопли. Но «За день до...» — возможно, один из первых «calt movies» — то есть фильмов, призванных объединить зрителей не для общих воспоминаний, а для радикальной самокритики нарождающейся у нас контркультуры, почти ничем уже не связанной с историей партии, но зато наводящей мосты в истории людей. Кино здесь, скажу еще раз, почти документ, хроника бытия-к-смерти по крайней мере двух последних поколений послеоттепельной столичной интеллигенции. Смерти объявленной, но, как следует из фильма — поскольку он сделан и живет, — пока что явно не состоявшейся.

Зара Абдуллаева

О вреде наркотиков

Давно хотелось «сделать» текст на сквозняке незакавыченных цитат. Но стали появляться такие фильмы. В частности, «Кикс» Сергея Ливнева я восприняла как столкновение уайльдовской игры слов — как важно быть серьезным, народной мудрости — Москва слезам не верит — и попытки поиграть в жанровое кино. Или, точнее,— как намерение решить, наконец, у нас европейскую задачу: снять авторскую и в то же время коммерческую картину.

Звезды шоу-бизнеса, их любовные и социальные страсти, наркотики, самоубийство должны, видимо, в качестве набора беспроигрышных тем привлечь широкие трудящиеся массы. С другой стороны, вся эта как бы шикарная жизнь разыграна в экстравагантных конвульсиях «искусства новейшего времени», что, в свою очередь, должно уже не отпугнуть поклонников Фасбиндера и Линча. (Правда, сюжет об изнанке успеха может использоваться и как ненаучно-популярное пособие о вреде наркотиков.)

Но перемешав цитаты, собрав все составляющие, то есть приняв во внимание усложненную задачу режиссера, невозможно отделаться от ощущения, что слышишь «кикс» — фальшивую ноту. Претензию на создание не девственного кича, а знакомого с этикетом приличий салона. Но «Кикс» — это и деромантизация голливудского сюжета. Это писк лагерного горниста, воспитанного на «Золушке», но пересмотревшего и свой детский опыт, и мировое кино. Посему демократизм сю-

---

«Кикс»
Сценарий и постановка С. Ливнева. Оператор С. Магильский. Художники А. Розенберг, А. Сабитов. Студия ТТЛ и студия «Ладья» Киностудии имени М. Горького. 1991.

жета в фильме подсвечен, культурно выражаясь, декадентскими изломами, ужимками и гримасами, призванными запечатлеть тяжесть жизни и труд эстрадной артистки.

Раньше у нас был грандиозный социальный обман: «Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек». Теперь — частная эстети-

ческая обманка. Алика Смехова и роли Жанны Агузаровой поет в «Киксе»: «... недавно была я в чудесной стране... как сказка прекрасна, как сон глубока...» Раньше лучшая жизнь пятидесятых годов была прописана в высотке на площади Восстания. Теперь — худшая — в высотке на Котельнической набережной.

Смысл таким образом состоит в том чтобы сделать все наоборот. Из мифа — антимиф, из утешения — разоблачение, из счастливого конца — несчастный. Но главное (подножка наших амбиций!), из массового искусства — квазиэлитарное. Таков расчет?

Сюжет есть, но его как бы нет: он топчется на месте, скучая в своей остекленевшей одномерности, задыхаясь в реанимационных судорогах. Сопереживание героям, как известно, суть уловка народного кино. Но поскольку оно не дается, все прочее — в том числе и получившее репутацию поставангардистского — изготовляется с холодным, мягко говоря, носом. Мы лишены здесь возможности восхититься или посочувствовать как героине, сходящей с ума от наркотиков. так и двойнику-манекену, воспроизводящему под фонограмму штампы ее сценического образа.

Сергей Ливнев предложил Дусе Германовой с сестричкой Любой Германовой разыграть мифлиберти в продуманных нарядах-интерьерах. Здесь одну из героинь бесконечно долго, навязчиво однообразно превращают в другую, а затем доводят до самоубийства матерый провинциальный; но и полупародийный агент шоу-бизнеса (А. Панкратов-Черный) и его подельница, как бы Эльза Кох (М. Кайдакова). Причем они доводят неизвестно какую — киксанул сюжет. Но нам жаль должно быть, конечно, обеих. В таком финале не только очевидный прокол в умении внятно, без дураков, рассказать историю, но и, наверное, умысел: «открытый финал» — как в «настоящем искусстве».

Не исключено, что картина хитрее и этой задачи. Что эта камерная социальная драма ставилась как заведомый эстетический фальшак. Что Ливнев, идя навстречу любопытству масс и всемирной отзывчивости, попросту бравирует их стереотипами, как двойники на провинциальной сцене в начале фильма — имиджем Бутусова, Агузаровой и др. Не исключено также, что фильм, претендуя на эстетические разборки, на вкус к красивому, безобразному, на чувствительность к цвету и запахам тления, на самом деле отвечает модному заказу на стиль. Или принципиальное бесстилье.

Но что здесь поистине прекрасно: старые идеологемы, устаревающие эстетические замашки и новые песни сняты на фоне немеркнущего великолепия архитектуры сталинской Москвы. Заповедной зоны Большого стиля.

А. Титов — О. Погодин:

«...а кожура еще больше»

О чем этот фильм?
Да ни о чем!
«Веселые ребята»

Андрей Титов. Сейчас существуют два типа разговора о кино. Если в картине «ничего нет», говорят о вещах совершенно посторонних, ассоциативных, которые к фильму отношения не имеют, но как-то им подпитываются. Таким образом, все, о чем говорят, переносится на картину, и она подпадает в разряд философских, авторских и еще Бог знает каких. Второй вариант — в фильме «что-то есть», и это «что-то» разбирают по косточкам и всячески обсасывают.

«Арбитр» Ивана Охлобыстина, мне кажется, заслуживает первого типа разговора. Фильм не стал событием, скорее это феномен. С одной стороны,

«Арбитр»
Сценарий и постановка И. Охлобыстина. Оператор М. Мукасей. Художник А. Щурихин. «Инкомфильм». 1992.

феномен авторского мифотворчества, с другой — феномен отсутствующего фильма.

Но прежде чем зачислить его в разряд несуществующих, неплохо было бы вспомнить, о чем фильм. Хотя сделать это трудно: картина настолько странная, насколько бессодержательная. «Арбитр» — первая полнометражная лента, снятая

Иваном Охлобыстиным-солнцеподобным (так он себя называет) после вгиковского диплома и многим запомнившейся его актерской работы в фильме Никиты Тягунова «Нога». В центре сюжета некий скрытый убийца, судья, арбитр, оставляющий после себя только трупы и никаких улик. Поймать его, войти с ним в контакт пытается Следователь (И. Охлобыстин), чутко руководимый Начальником милиции (Р. Быков). По ходу действия появляется еще множество второстепенных героев, среди которых мелькают знакомые черты (Козаков-младший, Бондарчук-младший). Финальная перестрелка и длинный монолог Арбитра (А. Соловьев), казалось бы, должны внести ясность и ответить все-таки на вопрос: «О чем этот фильм?» Но, увы, Арбитр, как я понял, уходит из жизни, так и не покаявшись.

На первый взгляд в картине присутствует какой-никакой сюжет, что само по себе уже немалый плюс, ибо сюжет обычно способствует некой связности повествования. Однако видимость сюжета не помогла «Арбитру» стать цельным произведением. Существуют некие кинематографические блоки, скрепленные между собой изолентой операторского и изобразительного решения. Клипы, из которых собран фильм, сняты в одной стилистике и, нужно признать, сняты неплохо.

Олег Погодин. Не знаю. Для меня, собственно говоря, и операторская работа в этом фильме — очередной знак поколенческого бессилия. Существует оператор Мукасей-младший, который посмотрел море великолепных американских видеоклипов, десятка три фильмов того же производства, в которых на него произвел наибольшее впечатление паркеровский вентилятор из «Сердца Ангела». Картина переполнена уже не раз использованными визуальными символами, которые от частого употребления замусолились и обесценились...

А. Титов. А может, мы с тобой чего-то не понимаем? И. Охлобыстин говорил, например, в одном из интервью, что до конца фильм будет понят только наркоманами. Я не наркоман, поэтому не могу судить, насколько та или иная сцена воспроизводит ассоциации, характерные для наркотического сознания.

О. Погодин. Я, признаюсь, однажды попробовал анаши. Под ее воздействием причинно-следственные связи меняются местами, то есть сначала ты моешь руки, а потом открываешь кран. Если этот фильм предназначен для людей с такими нарушениями, то, пожалуй, некоторые закономерности будут соблюдены. Поначалу непонятно, кто убивает, зачем. То есть трупы есть, но факта убийства мы не видим, все распадается на серию этаких симпатичных картинок. В каком-то журнале вроде «Науки и жизни» я прочитал об одном физике, которому предложили попробовать ЛСД в качестве мощного средства раскрепощения интеллекта. Он согласился, попробовал и, уже проваливаясь в «нирвану», вдруг понял, что наконец-то к нему пришла та мысль, та гениальная идея, которую он не мог уловить многие годы. Из последних сил физик дотянулся до стола и записал эту идею. Очнувшись, он прочитал свои «гениальные» строки. Там было написано: «Банан большой, а кожура еще больше».

А. Титов. У нас получается какое-то старческое брюзжание — и клиповая эстетика нам не нравится и наркотическое сознание, а ведь мы люди совсем еще молодые. И на премьере в Доме кино, кстати сказать, довольно успешной, было полно молодежи...

О. Погодин. Всяких придурков...

А. Титов. Нет, это просто такая «тусовка». Кстати, любое произведение существует, пока есть люди, которых оно волнует, задевает, трогает. Судя по реакции зала на просмотре «Арбитра», таких довольно много.

О. Погодин. Да, порядочно. И на месте режиссера я бы ввел в фильм двойную фонограмму, как в американских «мыльных операх» — закадровый смех. Только здесь он должен сопровождаться репликами типа: «Ну ты, Ваня, отмочил», «Ваще-е!» и тому подобное. В фильме даже паузы для этих реплик оставлены. Главный герой, следователь, то бишь Иван, как бы спрашивает нас: «Ну, как я вам, ничего?» И мы, по идее, чтобы органично вписаться в создаваемую картиной ситуацию, должны дружно, хором отвечать: «Клево, Ваня! Еще давай!»

А. Титов. Но часть зала именно так и реагировала. Тут есть все-таки опасность, что мы просто не понимаем языка, на котором ведется разговор.

О. Погодин. Это опасность невнятного мира, который нас окружает. Я убежден, что язык искусства — универсален, просто для всякого серьезного высказывания нужно созреть. Человек может всю жизнь идти к этому, но так и не высказаться. Годар как-то сказал: «Все, кто снимает кино,— волшебники». Волшебство — это в первую очередь одухотворенность. Какая в «Арбитре» одухотворенность, чем заряжен этот фильм, чем он наполнен? Я часто вспоминаю эссе Иосифа Бродского о Достоевском, где Бродский говорит, что Достоевский решал вопросы мещанства. То есть вопросы человека, которого интересует, что происходит вот здесь, в его мире, в его личном мире. Это не эскапистский мир, не мир ухода. Это мир его быта, его жизни, его внутреннего состояния. Потрясающее наблюдение. Художник, чтобы сделать что-либо в искусстве, должен быть самостоятельной личностью, абстрагированной от своего социального статуса. Грубо говоря, человек остается наедине с Богом. Что такое для меня Бог? Если учитывать наше языческое воспитание — у каждого свой Бог, то есть у каждого свой круг вопросов. Они сталкиваются, переплетаются, расходятся, но все вместе создают комплекс духовной жизни человека на Земле. А мы уже живем не на Земле. Мы, как в «Розе Мира» Даниила Андреева, находимся в каком-то запределе, в мглистом образовании.

А. Титов. Я предлагаю ввести новый, как мне кажется, термин: «профанация в хорошем смысле слова». По-моему, давно пора, потому как уверен, что у авторов большинства профанаций, застивших культурные горизонты, дурных намерений не было. Вот мы с тобой рассуждаем о высоких материях, о Боге, отталкиваемся от каких-то постулатов, стержневых структур. Нам как бы ясно, где точки отсчета. А профанация — она тем и хороша, что сама себе точка и сама себе отсчет. В ней нет системы координат, ее можно трактовать в любом направлении, с любой стороны. Могут сказать, что «Арбитр» — пародийное кино, иронический детектив, саркастический триллер — это будет и правда, и неправда одновременно.

О. Погодин. Пародийный элемент действительно присутствует в картине — эпизод перестрелки следователя и начальника милиции с невидимым врагом, который прячется за колоннами. Вот, собственно, и все. Если пародируется жанр детектива, триллера, то для чего нужна драма, которую, выкладываясь, играет А. Соловьев. Прекрасно сыгранная драма Арбитра — этого прячущегося убийцы, человека, взявшего на себя роль судьи? Для пародии фильм эклектичен и тяжеловесен, для триллера не страшен, для авторского кино не исповедален, не наполнен философией. Нельзя же серьезно считать философией высказывание типа «Я возбуждался на все», или «Мы с тобой другие, чем все», или «Есть мир, очень красивый, в нем никого нет, кроме меня». И даже энергию мата, который звучит в первом эпизоде, фильм не держит, не оправдывает. Даже материться лень. А почему лень? Потому что есть некая красивая клиповая жизнь, которую хочется воспроизвести, создать такой мир, в котором нет проблем и ложка всегда попадает в рот.

А. Титов. Мир, где все понарошку. Все как-то напоказ, кроме, пожалуй, игры А. Соловьева, хорошего актера с мощным темпераментом, разрушающего искусственную среду, в которую он помещен.

О. Погодин. Картина рассыпается на сотни состояний. Может, это и есть наркотическое восприятие, когда за одну минуту, втянув в себя этот дым, можно ощутить море каких-то ассоциаций, чувств? Но здесь нет никаких чувств. Холодное, мертвое кино. Мир профанации энтропичен, он поглощает энергию, сам ее не производя. Прозрачный человек в этом мире — норма. Он находится по ту сторону морали, добра и зла. Прозрачный человек пропускает через свою дырявую душу все, как через сито, в ней ничего не задерживается.

А. Титов. Мне бы хотелось еще поговорить о языке. Дворяне[1] пришли в кино, и первое их слово было «пи...ец». Когда язык нивелируется до такой степени, кажется, что еще немного и потребность в нем вообще отпадет. Массовая культура не нуждается в развитом языке, она оперирует одними и теми же образами, одними и теми же клише. Перенося эти принципы на нашу культурную почву, мы получаем нечто уродливое. Не умея профессионально пользоваться языком масскульта, мы разрушаем и свой собственный, погружаясь в полнейшее косноязычие.

О. Погодин. Я сейчас не в состоянии назвать ни одного яркого имени в литературе, появившегося в 80-е годы. Мастерство — это состояние души, наполненность, душевное богатство. Вот есть Татьяна Толстая, ювелир, ей удаются тонкие вещи. Но это культура района метро «Аэропорт». Я говорю себе, ну хорошо, архитекторы из этой страны уехали, хоть ювелиры остались. Но и ювелирить уже лень. А всякая большая вещь требует определенного дыхания, распределения сил, умения владеть композицией. Написать роман сейчас — это немыслимо, но создать «некий текст», как говорил Барт, на это мы все стали горазды. Идея текста, который может быть несвязным бормотанием с превосходными аллитерациями, метафорами, всплесками образов, идея этого бессвязного текста приобрела какой-то глобальный характер. Чему примером наш ненаглядный «Арбитр».

А. Титов. Вообще, как мне кажется, большинство художников сейчас находятся в поисках маски. Никто не хочет брать на себя груз ответственности. Говорят, что это усталость. Но если художник уже не хочет отвечать на вечно возникающие вопросы бытия, если ему лень брать на себя ответственность, то кто же будет этим заниматься?

О. Погодин. Нам катастрофически не хватает духовных максим. Нам нужно создавать пространство трагедии. Пока на экран пробиваются только

[1] И. Охлобыстин ведет свой род от Рюриковичей.

наши садомазохистские комплексы. Мы все бьемся головой о стенку и кричим: «Как мы виноваты!», «Как нам дальше жить?», а проанализировать ничего не можем.

А. Титов. Углубились мы с тобой в совершенно немодные вещи. Кому охота сейчас заниматься в кино самоанализом, поисками истины, ответами на вопросы? «Девятка» уже стоит миллион, а бензин скоро будет рублей 50 литр.

О. Погодин. Да, я не вижу путей спасения в принципе. Ну, допустим, у нас найдутся два-три мецената, которые вложат свои деньги в кино. Но кто будет снимать? Кто создаст то, что будут смотреть? А может, и смотреть уже ничего не хотят? Но, с другой стороны, говорят: «А дайте нам, дайте нам чего-нибудь такого». «Я ничего такого в кинотеатре не вижу»,— говорит мне таксист. «А чего такого хотите?» — я спрашиваю.— «Ну, такого чего-нибудь...» Так сейчас уже всякое есть. От кича паршивого, самого низкопробного до очень высококлассных вещей. Того же «Времени цыган» Кустурицы. Почему не цепляет, почему не вытягивает?

А. Титов. Ну это проблема скорее социальная. Нам ее не решить. Так о чем же этот фильм, «Арбитр»?

О. Погодин. Да ни о чем!!

А. Титов. Но, несмотря ни на что, он мне чем-то симпатичен. Что-то в нем есть, какая-то обаятельная наглость, нахальство, есть смешные куски...

О. Погодин. Ненавижу я это все...

Сергей Добротворский

В поисках утраченного «другого»

> Он открыл, например, что если написать «6» и перевернуть, то получится «9». А по-моему, это неумно.
>
> *Даниил Хармс*

Если верить Мих. Трофименкову[1], и мировой кинематограф ныне всерьез озабочен поисками в области «другого», у экранизации хармсовской «Старухи» есть все основания выбиться в топы кинопроцесса. Проза Хармса именно о другом. О том, чего нельзя понять с позиций нормальной логики или — путем перестановки знаков — логики ненормальной. Именно потому не-нормальной, что норма все-таки существует. У Хармса не наоборот, а иначе. Не антимир, но — другой мир. Не отступление от нормы, но другая норма. Кривое зеркало позволяет видеть всего лишь оборотную сторону привычных вещей — зрение хармсовских героев навсегда ранено осколками лопнувшего зазеркалья, чья материальная ипостась неосторожно коснулась убогого, обыденного и реального мира.

Сам писатель редко опредмечивал загадочную глубину амальгамы, зато с маниакальной точностью маркировал географию «посюсторонних» событий: его абсурдные скетчи разыграны в Летнем саду, на Мальцевском рынке, в коммерческом гастрономе на углу Знаменской и Бассейной. У режиссера Вадима Гемса, решившего экранизировать сегодня повесть «Старуха», наоборот, точный адрес имеет зазеркалье. В прологе экранной «Стару-ха-рмса» (в дальнейшем для удобства буду называть ее просто «Старухой») безымянный персонаж заглядывает в узкую амбразуру. Там бушует пламя, клубятся дымы, и только несовершенство существующей кинотехнологии избавляет зрителей от неприятного запаха серы. Вступительная метафора фильма недвусмысленно приглашает прогуляться в преисподнюю, которая в видении Гемса напоминает постиндустриальный апокалипсис, воспроизведенный в экскрементальной манере ленинградских некрореалистов.

Допускаю, так снимал бы Лопушанский, взбреди ему в голову добиться скандальных лавров Евгения Юфита: адское пожарище и текущая по бритому затылку цветная кровь сменяются черно-белыми интерьерами угрюмого коммунального жилища — не то оранжереи для слабоумных, не то заброшенного паровозного депо. В кадрѐ постоянно кто-то или что-то мелькает, персонажи в одиночку и толпами пробегают вдоль покосившихся заборов, принимают вычурные позы, используя в качестве балетного станка лестничные перила, вылезают из-под земли, из каких-то катакомб или (привет от Эйзенштейна) бочек. Время от времени по экрану с грохотом проносится паровоз, и тогда выясняется, что все действие происходит опять-таки под землей, — так навязчиво подчеркивается мотив симультанности здешней и потусторонней декораций. Игриво-условно, но от того не менее тошнотворно, проводится тема разложения-разрушения. Акты деструкции имитируются с помощью шурупов, пружин, ветоши и отбросов, глубокомысленно загримированных под живую плоть. Кроме того, в своем стремлении к механическому орнаментализму Гемс оказывается подвержен манекеномании — болезни дилетантов.

В повести Хармса мертвая старуха являлась не как персонаж, но скорее как знак, как «окликание бытия». Рассказ от первого лица продуманно и целомудренно обрывался, когда герой, измучившись безысходностью, обращался к Богу. В карти-

---

«Стару-ха-рмса»
Режиссер В. Гемс. Оператор С. Тараскин. Художник Л. Лазишвили. Композитор Ш. Каллош. «Мосфильм». 1991.

[1] См.: Трофименков М. Мутанты.— «Искусство кино», 1991, № 10.

не Гемса молиться некому. Фантомы и монстры, включая настырную визитершу, материализуются из общего хаоса, из бестолковой суетни-беготни, которую с изрядной поправкой на результат можно бы назвать (привет от Феллини) клоунадой, не будь такая формулировка высокомерно предусмотрена режиссером заранее. Все смешано, сдвинуто и деформировано, но если у Феллини или у Бергмана клоунада есть занятие почти сакральное, потому что через эксцентрику, игру вспоминается о «другом», то у Гемса эта память отбита начисто. Его девятки всего лишь перевернутые шестерки и наводят на мысль не о магической арифметике

Хармса, а о небрежной манипуляции школьными прописями.

Стилю Хармса в равной мере вредят и фрейдовские оборотни, и произвольно вкрапленные (привет от «высокой» культуры) цитаты из «Скупого рыцаря», и расхожие англоязычные (привет от культуры «низкой») вульгаризмы, которые переводчики-синхронисты до сих пор осторожно произносят как «иди к черту...» На протяжении всего фильма актеры, словно пресытившись собственным беспределом, приближают лица к объективу и внимательно-настороженно вглядываются прямо в зал. Актеров, истово вытягивающих эту режиссерскую находку («ад — это другие»?!), жалко. Жалко и тех, кого Гемс успел скрыто или явно процитировать, не заботясь ни о смысле, ни о последствиях цитат. Что же касается некрореализма, кулуарно поминаемого в связи со «Старухой», то, я полагаю, Юфит со товарищи по нынешним трудным временам должны просто скинуться Вадиму Гемсу на коньяк, ибо он сделал то, чем из брезгливости или по неведению пренебрегает критика. А именно: наглядно продемонстрировал, во что превращается арсенал макабрических трюков, если пользоваться ими без присущих некрореализму иронии и эстетической дистанции.

Таким образом, «Старуха» — плохая картина. Манерная, претенциозная и, несмотря на обилие эпатажа, удивительно вялая. На этом можно ставить точку, но если бы речь шла только о конкретной неудаче, точку надо было ставить еще до начала рецензии. И тем более не применять бестактный даже в такой обреченной игре прием — сравнивать фильм с его литературным прототипом.

Все это так, однако за частной неудачей Вадима Гемса (по слухам, он сам — одаренный комик и вынашивал идею кинодебюта долго и непросто) скрывается куда более общая проблема, связанная прежде всего с дефиницией «другого» в нашем сегодняшнем сознании. Вдоволь наигравшись в бисер регалиями прошлого и настоящего, культура рубежа тысячелетий будто внезапно (а на самом деле вовсе не внезапно) увидела «другое» как единственную истинную реальность, на которую только и можно уповать в зыбком мире торжествующей середины.

«Другое» — генеральная тема постмодернистского кино конца 80-х, обретающая себя в бесконечных антропокультурных мутациях, как у Лео Карракса, в уродстве и рождении, как у Дэвида Линча, в пароксизмах почти декоративного насилия, как у Абеля Феррары. Погоня за этой ускользающей реальностью привела Люка Бессона на морское дно, заставила трансцендентального космополита Джима Джармуша пристально вглядываться в магическую изнанку обыденности, а чернокожего экстремиста Спайка Ли из фильма в фильм констатировать свою внеположность этой цивилизации и господствующей в ней расе...

При таком повороте работа Гемса заслуживает внимания хотя бы потому, что как будто по списку дает перечень представлений о «другом», воспитанных советской действительностью. В идеологической резервации мистифицировать эти представления было легче легкого. За «другое» сходили и бутылка кока-колы, и самиздат, и лекции профессора Ажажи об инопланетянах — предметы, одинаково удаленные от наших собственных реалий, стало быть, загадочные, странные, «иные»... Кажется, с наступлением прагматической постсоветской эры былые симулякры должны исчезнуть, однако, пройдясь с Вадимом Гемсом по закоулкам общественной души, мы обнаружим там все те же траченные временем мумии. Если «Старуха» что и показывает, так это то, как выглядит ад в нашем коллективном подсознании. И особенно в той важнейшей его ипостаси, где метафизика навсегда вытеснена обыденностью, а экзистенциальный страх — коммунальным ужасом.

Ад очередей, тесноты и толкучки. Ад незащищенности в собственном жилище. Ад быть схваченным и поставленным к стенке без всяких причин и объяснений (характерно, что самым сильным мистификатом «другого» для обыденного сознания была и остается госбезопасность — карающий орден, тайная секта всевидящих. Подвалы ВЧК-НКВД-КГБ и ад как подвал есть и у Огородникова в «Бумажных глазах...», и в недавнем «Че-

кисте» Рогожкина. Претендуя на гротеск, эксцентриаду и «другую» стилистику, Гемс, сам того не ведая, запустил инерционный механизм советского менталитета, воспроизвел его устойчивые стереотипы и клише. И лишний раз доказал, что в самых смелых дерзаниях «другого» мы еще долго обречены на скитания внутри разрушенного инкубатора. Недаром «другие» герои заимствуются нашим экраном из ближайших субкультурных страт — молодежной или рокерской тусовки, зоны, афганской кампании. На худой конец — из притона интердевочек. Недаром и специфически советский вариант «яппи в стране чудес» (к этому расцветшему в середине 80-х жанру американского кино можно причислить наши «Город Зеро» или «Зеркало для героя») сталкивает не с непознанностью собственной онтологической природы, но с белыми пятнами и черными дырами коллективной истории, в чьем храме и происходит обряд персональной инициации.

Если расплата за это предстоит, то она будет похожа на один из рассказов Хармса, где речь идет о волшебной книге, распыляющей самоуверенного читателя до элементарных частиц. За фильмами, правда, такой способности пока не замечено — иначе о режиссере Гемсе мы услышали бы не скоро.

Н. Сиривля

Улица ненависти

Различные части распавшегося государственного тела советской империи напоминают о себе сегодня по-разному. Иные — непрекращающимися воплями, стонами и грохотом артиллерийских снарядов, ежевечерне сотрясающими наши телеприемники. Другие хранят подчеркнутое отчужденное молчание. Лишь невнятные сведения о каких-то внутриправительственных трениях и вежливо-неумолимые требования немедленного вывода российских войск доносятся до нашего слуха из северо-западных провинций, называвшихся прежде «республиками Советской Прибалтики». Однако их глухая отгороженность от Центра по-своему не менее выразительна, чем шумные тяжбы с Россией более экспансивных ее соседей.

В ситуации искусственно прерванных духовных контактов случайно оказавшийся в нашем культурном пространстве эстонский фильм «Улица Мира» поневоле воспринимается нами как некое эмоциональное свидетельство — неожиданное обнаружение тех чувств и страстей, коими определяется сегодня душевное состояние жителей в освободившихся странах Балтии.

«Улица Мира» — первая работа молодого режиссера Р. Баскина, представленная в Москве на кинофестивале «Дебют»,— фильм, поставленный в традиционно близком эстонскому кино жанре кафкианской притчи. Правда, героем, помимо своей воли вовлеченным в стихию абсурдных метаморфоз и событий, является здесь не отдельный индивидуум, но целый социум, сама жизненная среда, представленная в начале мирной идиллией, царящей на чистой и тихой улице буржуазно-респектабельного загородного поселка.

Исходная идиллическая картина вырастает из трогательного и кропотливого нанизывания милых домашних подробностей. Рождество, елка, «прием» в доме одного из самых преуспевающих жителей улицы Мира, куда приглашены все соседи. Каждый из них, со всеми своими особенностями и мелкими недостатками, со всей определенностью своего семейного, бытового и социального положения аккуратно вписан в развернутый, тщательно прорисованный в духе критического реализма групповой портрет. Ужин, танцы, подарки, диккенсовская атмосфера всеобщей любви, радостный «праздник мира», увенчанный магниевой вспышкой коллективной фотографии, навсегда запечатлевшей этот момент беспечного общего счастья.

После этого почти без видимых швов и зазоров действие перетекает в другой стилевой регистр. Гости расходятся, сын хозяина выбегает за калитку проводить девочку, в которую тайно влюблен, и, возвращаясь, замечает у своих дверей невесть откуда взявшегося часового в солдатской форме — первый знак подступившего вплотную абсурда. Потом появляется второй солдат, третий, потом их становится все больше... Вот они уже кишмя кишат повсюду, проникают в дома и поселяются там, тесня хозяев... Прорыв сложную сеть каких-то подземных ходов и коммуникаций, они пользуются ими в своих непостижимых перемещениях, попадая в комнаты через проделанные ими люки и начисто разрушая привычную логику домашнего обжитого пространства. Собственно этот процесс последовательной абсурдистской деструкции внятно очерченного в подробнейшей экспозиции социально-бытового пространства и составляет содержание фильма.

Откуда взялась эта армия и каков смысл ее пребывания на улице Мира,— вопрос, в соответствии с требованиями жанра остающийся без ответа. Совершенно ясно, однако, что армия не «своя». Армия скорее оккупационная, хотя ни о

«Улица Мира»
Автор сценария Т. Калль. Режиссер Р. Баскин. Оператор А. Руус. Художник Т. Хырак. Композитор Э.-С. Тюйр. Звукооператор Я. Эллинг. «Таллиннфильм». 1991.

какой проигранной войне речи нет. Эти солдаты появились здесь вследствие какого-то совершенно невероятного события, по иррациональности и катастрофичности сопоставимого разве что с сакраментальным разделом сфер влияния между гитлеровским рейхом и СССР, в результате которого советские войска появились на улицах эстонских поселков. Так что солдаты, как ни крути,— «наши», хотя, повторяю, ни о какой реальной истории и конкретной политике в картине речь не идет.

Здесь с наглядностью математического уравнения демонстрируется другое — столкновение двух различных цивилизационных принципов, двух способов социальной организации бытия. Первый — условно говоря, европейски-буржуазный, основанный на априорных началах личной свободы, неприкосновенности частной жизни и интимного жизненного пространства; второй — более примитивный способ структурирования общества по принципу казармы и зоны, когда никакого неприкосновенного пространства уже не существует, когда все частные интересы и бытовые устои безоговорочно приносятся в жертву абсурдным надличным необходимостям.

И вот столкновение двух этих начал вызывает процесс необратимой деградации жизненной среды, «упрощения» и извращения всех человеческих связей. И хотя обыватели по мере сил пытаются врасти в «новый порядок» и, зажмурившись, жить, как всегда, не замечая ни опасной близости солдатских коек к постелям барышень, ни исчезновения соседей, ни беженцев, ни свежих могил, ни растущих глухих заборов с вышками и колючей проволокой,— все тщетно... Мирный диккенсовский уют оказывается непоправимо растоптанным, а жизнь, нормальная человеческая жизнь, превращается в нечто исключительно гадкое. В довершение всего замирает естественный ритм природы, зима все тянется, а весна, на которую намечен «вывод войск», все не наступает и не наступает...

Мы видим происходящее глазами мальчика-подростка, в силу своего возраста менее запуганного и более свободного от взрослого конформизма, и вместе с ним остро переживаем контраст того, что было и что стало, чудовищное различие между жизнью и медленной агонией, на которую обречены эти люди, нивесть как очутившиеся в атмосфере, зараженной социальным безумием. Нам, зрителям, собственно, не остается ничего другого, как полностью разделить с обитателями улицы Мира их убеждение в том, что пока эта армия не уберется куда-нибудь подальше, жизни у них никакой не будет. Такой вот элементарный и жесткий публицистический вывод неожиданно выпадает в осадок из насыщенного абстрактно-философского раствора этой изысканной притчи.

Перед нами отвлеченная модель некой социокультурной катастрофы — одной из многих, случившихся в нашем столетии; катастрофы, носящей столь же стихийный и безличный характер, как рост раковой опухоли, когда клетки примитивно унифицированного свойства, бурно разрастаясь, губят более сложно организованные ткани, неся с собой дух разложения, энтропии, смерти. Картина эта, быть может, верна. Однако самое печальное, что в эмоциональном строе фильма явственно ощущается дух той же самой мертвенной «простоты», слепой, тотальной зависимости внутреннего от внешнего, эмоций, переживаний, состояния души и направленности воли от хода внеличных социальных процессов, от извне навязанного общественного абсурда. В этой полной, хоть и негативной, зависимости от «другого» исчерпан дух надежды и ощущение принадлежности самому себе несмотря ни на что.

Фильм вызывает у русскоязычного зрителя неизбежное чувство вины. Однако неизвестно, чем оно обусловлено в большей степени — картиной ли разрушенного буржуазного быта, замешанного на принципах гуманистической цивилизации, или же духом ненависти и отчаяния, тем дефицитом свободы и эмоциональной открытости, который свидетельствует о поражении каких-то внутренних основ культуры народа, только что вырвавшегося из наших медвежьих объятий.

Мирон Черненко

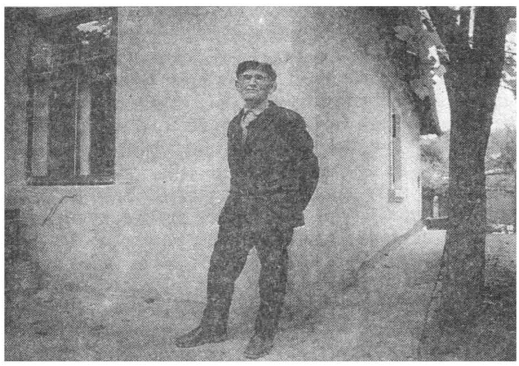
В поэтике каддиша

Их уже много, таких фильмов, и будет еще больше, ибо много впереди прощаний, отъездов, эвакуаций, бегствований, ибо сдвинулись народы в поисках земли обетованной, исторической родины. И те, у кого она есть, и те, у кого нет ее и не будет... Но такого фильма, как этот, скорее всего не будет по той простой причине, что им начат и исчерпан в документальном кино целый жанр, а лучше сказать, канон, имя которому каддиш, поминальная молитва о предках, о роде, о народе с начала и до скончания века, о целом мире, имя которому российское еврейство, еврейство бывшей черты оседлости, языка идиш, культуры идиш, ментальности идиш, кладбища идиш. Кладбища, в которое превращен этот мир событиями уходя-

«Прощание»
Сценарист и режиссер А. Яхнис. Оператор А. Долгин. ТО «Риск». 1991.

щего века, кладбища, которое покидают сегодня последние из живых, оставляя своих мертвых навсегда в этой почве, под этими деревьями, в этих домах...

И не случайно «Прощание» начинается с некрополя, с города мертвых в маленьком молдавском местечке, с заброшенных надгробий, с фотографий на камне, тронутых не то временем, не то пулями, с древних, еще живых стариков, едва волочащих ноги от одной могилы к другой (один из них, самый старый, и есть герой картины, один из самых удивительных персонажей документального кино последних лет, девяностолетний



Янкель Рош, житель местечка Резина, что у города Оргеева в Молдавии,— я прошу редакцию сохранить именно это название страны, в которой предки героя прожили около шести веков, не подозревая, что она когда-нибудь назовется Молдовой), отправляющих свое безмолвное прощание с мертвыми.

И, начавшись с этой пронзительной, бессловесной ноты, фильм будет звучать в том же поминальном регистре, прощаясь со старым домом, уже мертвым, пустым, из которого только что вынесли всю жизнь, все вещи, оставив одну только раскладушку, на которой свернулся калачиком Янкель Рош, да старый чемодан, замерший перед выходом, словно на старте...

Надо сказать, что мир, который внимательно, подробно, как бы без усилий, описывает Аркадий Яхнис, удивительно, безнадежно пуст и продолжает пустеть, как бы сжимаясь вокруг хилой, лопоухой, моргающей фигурки, не очень понимающей, что происходит вокруг, что происходит с ним самим: «Буду жить, увижу Израиль, не буду жить, увижу Израиль»,— произносит он поразительную фразу, в которой ключ к картине, к ее поэтике, к ее философии, к ее печали и надежде. Ибо все равно, что́ он имел в виду сейчас, в это мгновение, но не все равно, что придет время, час Страшного Суда, и все эти мертвые и живые, и те, кто будет еще, окажутся все вместе, в земле предков, и потому неважно, где умереть, важно, где воскреснуть, возродиться, начать все сначала, от сотворения мира...

И не случайно в этом пустеющем мире Янкель Рош с одинаковой печалью прощается и с домом, и со старой собакой, и со своей раскладушкой, и с соседями, ибо каждый из этих первоэлементов его недавнего бытия уже находится по ту сторону прощания, по ту сторону отличий мира живых от мира мертвых: достаточно увидеть, как выносят чемоданы и узелки из дома — словно покойников.

Надо сказать все же, что кое-где, правда, достаточно редко, Яхнис сбивается с ритма каддиша, с настроя, если употребить это кошмарное слово, с регистра — и как раз в тех эпизодах, где кадр вдруг заполняется людьми, мельтешащими, глаголающими, жующими, жестикулирующими,— скажем, в молельном доме, где собравшийся десяток старых евреев провожает прощальной молитвой своего отбывающего собрата; скажем, в эпизоде выхода из дома, где собираются какие-то люди, у автобуса на улице... Эти эпизоды, особенно синагогальный, назовем его так, кажутся мне чужеродными в этой поэтике, в судьбе Янкеля Роша, своей натуральностью, этнографичностью, бытовыми подробностями. А если быть точным совсем, своею дословностью.

Правда, понимаешь это не сразу, только потом, да и то после второго просмотра, когда фильм уже входит в тебя целиком, как музыкальная фраза со всеми ее каденциями и паузами (замечу в скобках, что это редчайшая ситуация в документальном кино, когда у критика возникает потребность вглядеться еще раз, но не в материю, не в подробности, упущенные с первого раза, но в климат, в гармонию, в соразмерность). Но тогда окажется вдруг, что другие эпизоды, те, что поначалу казались лишними, дублирующими, на самом деле являются лишь одной из необходимых каденций.

В самом деле, вот кажется уже, что фильм кончился, что камера уже обошла все углы, что отзвучали и слезы, и слова прощания, и странный какой-то, совсем пароходный гудок за кадром, и все уже позади, и остаются только мелькающие туманные пейзажи за окном автобуса, расползающиеся словно сквозь слезы.

Но камера вернется назад, снова обойдет пустой двор, уже без хозяина, собаку, поскуливающую на цепи, воду, льющуюся без пользы в таз, следы поспешной эвакуации, бегства, а потом, как последний удар, как всхлип,— старое пальто, висящее на чердаке, словно висельник.

И снова старик в автобусе, и снова, как на молитве, качается его голова. И монолог, едва слышный, для себя самого, не для нас: «Еду умирать в Израиле. А может, здесь умереть лучше. Здесь тебе сделают гроб, а там, не знаю — мне кажется, что там гроб не делают...»

Так закончится фильм о смерти целого мира, уже умиравшего не раз, но все-таки выжившего, собиравшегося по крохам, чтобы воскреснуть вопреки всему. И, наконец, умершего навсегда...

Об этом сделал картину Аркадий Яхнис в уникальном жанре поминальной молитвы, и жанр этим исчерпан. Но я хотел бы увидеть еще один фильм об этом — об Янкеле Роше, там, на земле предков. Может быть, он еще жив?..

Нина Цыркун

Как выбрать между круглым, кислым и зеленым?

Как стремительно наше время! Два года назад фестиваль «Дебют», организованный Центром кино и телевидения для детей и юношества, назывался Всесоюзным, а «Дебют II», состоявшийся уже благодаря Фонду Ролана Быкова (на тех же Чистых прудах), официально стал международным. При том, что состав стран-участниц практически не изменился. Но изменился регламент, и теперь в конкурсе могли участвовать все фильмы, признанные достойными отборочной комиссией. А раньше фильмы, уже успевшие получить награды других фестивалей, выводились в особый парад-алле, чем немало облегчалась работа жюри: можно было не принимать во внимание набравшую уже пять международных призов «Маленькую Веру», взявший разгон прямо в Канне «Такси-блюз», обласканную «Золотым Дюком» «Иглу» и еще десятка два призеров всесоюзных и международных фестивалей. Иначе, конечно, не пробились бы к Гран-при ни «Трое», ни «Панцирь». Теперь же решено было всех уравнять в стартовых возможностях, вручить, так сказать, каждому участнику ваучер для участия в соревновании на рынке художественных ценностей независимо от имеющегося в наличии капитала в виде наградного списка.

И вот фестиваль прошел. Он был замечателен уже тем, что все желающие получили уникальную возможность познакомиться с двухлетней коллекцией фильмов нашего... ну, скажем, единого культурного пространства, включая даже такую заграницу, как страны Балтии, включая фильмы, которые по странной прихоти прокатчиков стали недоступными даже снявшим их режиссерам, великими трудами собранное кино «госкомитетское», «независимое», копродуктное, параллельное, авангардное, «кинематограф качества» и «авторское кино»; «унифицированное» и «неэклектичное» и прочее, какое можно представить, общим счетом только игровых лент больше трехсот, а еще почти шесть десятков анимационных.

И вот подведены итоги.

Решение жюри фестиваля «Дебют» меня не удивило. Я думаю, оно вообще никого не удивило и не могло удивить — настолько оказалось предсказуемым, как будто выносилось компьютером, все просчитавшим, не способным ошибаться. Но человеку в отличие от компьютера ошибаться как раз свойственно. А тут жюри блистательно преодолело свои человеческие слабости и не допустило никаких отклонений от общепринятого. Жюри заметило и наградило только те фильмы, которые смогло идентифицировать, соотнести с чем-то знакомым, привычным, несомненным. Не знаю, правда, что больше тут повлияло — боязнь ошибиться или здоровый консерватизм. Впрочем, это одно и то же.

Есть понятие фестивальной политики. То, что представляют в Авориазе, не повезут в Канн. «Дебют» уникален тем, что необозримо разнообразен, разнокачествен, фильмы сюда отбираются «от планки», но не по жанру, не по стилю, не по масштабу. И, разумеется, трудно выбирать между круглым, кислым и зеленым (или квадратным, сладким и красным). Может быть, «Дебют» призван поощрять прежде всего творческую смелость и эстетическую новизну. А главный приз должен называться как-нибудь вроде «За художественную дерзость»?

На «Дебюте» трудно не только жюри, здесь теряется пресса: «Да как же это возможно, надо все взять и поделить, пусть будут разные фестивали, зачем в конкурсе такие несовместимые фильмы?» К «Дебюту» подходят с мерками обычного фестиваля, не желая видеть в нем диагноз. Ведь смысл его не в том, чтобы выявить, кто лучше (что вообще-то условно и не более, чем дань традиции), а в том, чтобы зафиксировать кристаллизацию в хаосе бурлящего процесса сгустков новозарождающейся жизни, отметить «точки роста», из которых разовьется будущее кино.

Когда-то русские купцы-собиратели оказались прозорливее французских маршанов, и вот мы имеем в Пушкинском музее замечательную коллекцию французской живописи рубежа веков и можем судить, откуда что пошло. Не то теперь... Теперь наша политика ранжирования собственного кинематографа сплошь да рядом ориентируется на оценки зарубежных фестивалей, куда фильмы — в отсутствии верховной госселекции — попадают довольно случайно. И жюри «Дебюта» присудило главные призы фильмам, апробированным за рубежом. Впрочем, это, скорей всего, факт конгениальности, и жюри руководствовалось домашними соображениями. И вот его первый фаворит: «Ой, вы, гуси...», фильм, подкупающий человеческим содержанием, но, на мой взгляд, архаичный по художественному строю. Картина же «Лучший из миров, или Просто осенний день» — тоже исследующая национальный характер в трех его ипостасях, только не русский, а молдавский, талантливая и оригинальная, осталась незамеченной. Или «Счастливые дни» — отлично снятый и прекрасно смонтированный фильм с точно выбранным главным актером, но не выходящий за рамки открытий первого французского авангарда, какой-нибудь Жермены Дюллак,— он признан, зато не

зацепила жюри «Улица Мира»[1] — не просто констатирующая абсурд, а, насколько мне известно, впервые анатомирующая его вползание в обыкновенную жизнь. Может быть, и «Улыбке» повезло потому, что был «Полет над гнездом кукушки», канонизировавший дурдом как метафору общества социальной справедливости?

Среди официально незамеченных остался целый ряд картин, которые лично мне представляются эстетически плодотворными.

«Арбитр» — пульсирующий энергией, пронизанный диалогическим отношением к кинокультуре, так сказать, «Иван Лапшин», но в «аспектах постмодернизма», замаскированный до неузнаваемости.

«Трактористы-2», зачисленные в римейк (что тоже случай у нас беспримерный), но римейком не являющиеся, а представляющие собой некое новое кинематографическое качество, строящееся на сдвиге смыслов, рождающем новую образность.

«Нога» — метафизическое осмысление не только афганской темы, трактуемой у нас в последнее время по среднеарифметической модели американского «вьетнамского фильма», а темы войны вообще.

«Чернов. Chernov» — шедевр в первоначальном смысле этого слова, как точно было замечено в одной рецензии, трагически суммировавший судьбу целого поколения.

«Разлучница», наглядно демонстрирующая оседание в классической мелодраме опыта казахской «новой волны», то есть вожделенный синтез «низкой» и «высокой» культур и рождение хорошего коммерческого кино. Неуспех у жюри двух последних картин, имеющих международные премии и резонанс среди западных киноманов, подтверждает, что арбитры «Дебюта-II» ориентировались прежде всего на старые добрые «домашние» критерии.

Эти фильмы трудно оценивать, потому что нет норм их оценки: игра уже играется, но правила неизвестны самим играющим. Получается, что никто не виноват — на нет и суда нет.

Да, конечно, в них силен эстетический шум, но не он ли придает им живость, столь дефицитную в контексте анемичного кинопотока?

Жюри по традиции состояло из практических кинематографистов, штучно отобранного цехового ОТК. Но ведь никто не ждет от Жерара Депардье, чтобы он оценивал кино, как Андре Базен, Богу — Богово, а Базену — «Кайе дю синема». Но вот коллеги-критики, присудившие свой приз шикарно-кичевому и абсолютно безупречному, как витринный манекен, «Киксу» — на фоне «Садов скорпиона» — фильма, чья оригинальность, поэтическая и мировоззренческая, не может не изумить профессионала[2],— вот кто меня озадачил всерьез...

Но, впрочем, оценки оценками, и хотя мы все еще не очень понимаем, что такое это новое кино, создаваемое поколением дебютантов, слава Богу, что оно существует; существует не только фактически — в виде метров отснятой пленки, но существует также и в некоем культурном контексте. И надо сказать прямо: общим из главных условий его существования является сегодня сам факт проведения уникального кинофестиваля «Дебют».

[1] «Улица Мира», как и некоторые другие фильмы, о которых говорится ниже, получили на «Дебюте» награды общественных организаций, но в данном случае меня интересует факт официального признания и, соответственно, маргинализации, выведения фильмов за пределы официальной истории кино.

[2] Фильм О. Ковалова «Сады скорпиона» занял первое место в рейтинге критиков, проведенном пресс-службой «Киноцентра».— *Прим. ред.*

Андрей Плахов

Совсем новые русские идут

К практике и теории вопроса

Этих людей еще вчера практически никто не знал. Не только в международной фестивальной тусовке, но и в нашей кинематографической среде. О них не говорили как о надежде кинематографа, вокруг них не клубилась аура споров и скандалов, им не сопутствовала профессиональная слава непризнанных гениев. Словом, в отличие от Рустама Хамдамова и Александра Сокурова, ставших легендами прежде, чем их фильмы достигли отечественных экранов, об этих нельзя было даже сказать, что они широко известны в узких кругах.

Сегодня ни один уважающий себя фестиваль мира не обходится без их фильмов и их личного присутствия. Говоря «фильмов», должен уточнить: чаще всего речь идет об одной-единственной картине: новых они пока сделать не успели. Да и некогда: фестивальный урожай с удачного дебюта можно нынче стричь на полях обоих полушарий в течение целого календарного года.

За это время мне, свидетелю, а иногда и участнику этих фестивальных жатв, приходилось наблюдать удивительные перипетии и метаморфо-

зы. Порой люди после пережитого кругосветного путешествия менялись радикальным образом. Сама застенчивость и скромность вдруг оборачивались неприятной заносчивостью. Трезвенники внезапно превращались в любителей выпить, бессребренники с дотошностью компьютера принимались считать каждый подаренный судьбой доллар.

Билет в мировое сообщество иногда в корне менял личную жизнь героев нашего времени. Кто-то разводился с красавицей женой, а то и она сама уходила, устав от роли Пенелопы. Кто-то обретал счастье с французской, австрийской или заокеанской подругой. Кто-то ухитрялся во время перелета Франкфурт—Ванкувер на божественной высоте встретить избранницу в лице стюардессы одной из зарубежных авиакомпаний. Жизнь в полете. В буквальном и в переносном смысле.

«Новые русские» интересуют меня в данном случае не своими вкладами в сокровищницу киноискусства, а скорее поведенческими установками. Еще не пришло время поговорить об этом всерьез и подробно. Однако уже сейчас можно набросать несколько характерных штрихов к сюжету.

Новозаветное житие Сергея Бодрова

С Бодровым мы познакомились в турпоездке по Италии, но это было еще в застойной ветхозаветной жизни. Мягкий, интеллигентный, располагающий к себе, он мало напоминал классический образец советского сценариста, хотя его имя уже тогда числилось в списках преуспевающих драматургов лирико-комедийного направления. Однако сам он не был удовлетворен ни фильмами, изготовленными по его сценариям, ни своей репутацией кассового автора. Если не считать «Любимой женщины механика Гаврилова» в постановке П. Тодоровского, все остальные его фильмы были глубокой периферией кинематографа, не имея шансов на художественный, тем более международный успех.

Помню, как во Флоренции мы вдвоем сбежали на фильм Кончаловского «Возлюбленные Марии» — первый опыт внедрения наших режиссерских талантов в западный кинобизнес.

То ли чрезмерная романтичность, то ли увлечение Кончаловским не прошли даром для Бодрова: после Италии он стал невыездным. Возможно, сыграла роль и его теплая встреча с друзьями-эмигрантами в Милане: ничто не оставалось незамеченным для всевидящего ока.

Но нет худа без добра. Вместо Запада наш герой зачастил на Восток, в Казахстан, где и начал свою режиссерскую карьеру. Тем временем нагрянула перестройка. Фильм «Непрофессионалы» попал в 1987 году в молодежную секцию Берлинского фестиваля, вызвал аншлаг в зале и восторженный отзыв Вима Вендерса. Этот же фильм чуть позже завоевал приз в Турине.

Но подлинная слава обрушилась два года спустя, когда следующая бодровская картина «СЭР» («Свобода это рай») оказалась с чьей-то легкой руки в конкурсе Монреальского фестиваля. История скитаний подростка, бегущего из колонии в поисках зэка-отца, была рассказана без сопливости, с присущей Бодрову интонацией затаенной нежности. Рядом с этим скромным беззвездным фильмом показывался другой — «Мэри навсегда» с любимцем публики Микеле Плачидо. Сходство темы — мытарства подростков в колониях — только подчеркнуло качественную разность результатов. Итальянская колония на фоне нашей показалась санаторием, а их проблемы — стереотипно упрощенными в духе советского назидательного кино прошлых лет.

Нашего представителя в официальном жюри в Монреале не было. Зато Иштван Сабо и Кшиштоф Кесьлевский оказались страстными поклонниками «СЭРа», разрушив миф об антирусском настрое восточноевропейских соседей. Небывалый случай — член жюри Сабо подошел к столу нашей делегации, поздравил Бодрова и сказал: «Это потрясающий фильм. Мы должны за него бороться». И «СЭР» победил, отхватил Гран-при на трудном и престижном Фестивале фильмов мира.

С тех пор Бодрова легче увидеть в Берлине, Калькутте или Лос-Анджелесе, нежели в Москве. Объехав с «СЭРом» оба полушария, он докатился до Сан-Франциско, где нашел подругу жизни и соратницу по работе. Как-то я встретил их вдвоем с Кэролайн около шикарного женевского отеля. Выгружаясь из такси с множеством чемоданов и баулов, они ничем не отличались от других респектабельных западных пар, знающих толк в дальних путешествиях.

Азиатский набег

На тот же самый фестиваль в Монреале приехал Рашид Нугманов со своим фильмом-дебютом «Игла». Его смотрели с интересом — как экзотический продукт молодежной субкультуры в непривычной восточной упаковке. Но больше фильма поражал сам Нугманов. Гордый профиль и степной разрез миндалевидных глаз делали его похожим на молодого азиатского вождя. При этом он всех сражал наповал тем, что замечательно говорил по-английски.

Поверьте, это так редко бывает! Кинематографист наш в массе талантлив, но безъязык. И это большая психологическая проблема. Кроме языка кино требуется язык общения. Нугманов, может, и не обладал выдающимся запасом английских слов. Но, в отличие от многих, говорил легко, без всякого видимого усилия — мог говорить часами.

Вообще легкость — в его натуре. С легким рюкзачком за плечами он перебрался из Канады в Штаты и начал свое турне по университетским кампусам. Там он часами вел дискуссии про кино, а в свободное время познавал Америку изнутри. В Алма-Ате едва ли не на целый год потеряли только что избранного неприлично молодого председателя Союза кинематографистов. Бюрократической рутине Нугманов предпочел кочевой образ жизни; он чувствовал себя как рыба в воде в американских прериях и неоновых джунглях, в нью-орлеанских кабачках, в ритмах негритянского джаза. Нугманов пожил наяву в любимом жанре молодого казахского кино — road movie («фильм-дорога», «фильм-пу-

тешествие»). И можно было бы лишь порадоваться за человека, если бы в его опыте не был заключен некий важный и для нас урок. Нугманов разрушил стереотип советского жлоба, набивающего чемоданы дешевым тряпьем и экономящего каждый цент на своем желудке и на приличиях. Рашид исправно оставлял, где надо, чаевые и вообще вел себя как цивилизованный человек. Приезжая в какой-нибудь американский университет, приходилось слышать: «Да, кино, Россия, Эйзенштейн, Тарковский...— А вы знаете Рашида Нугманова?»

Нугманов был первым, но не остался единственным. Его коллега Серик Апрымов тоже изрядно попутешествовал со своим фильмом «Конечная остановка». И тоже воспринимался как представитель не просто новой генерации — новой популяции, столь отличной от застегнутых на все пуговицы и опутанных комплексами членов прежних официальных делегаций. Серик не говорил на языках, и каково же было мое изумление, когда я увидел его живо болтающим с канадской кинокритикессой. Оказалось, критикесса была турецкого происхождения, а казахский с турецким имеют общие корни. Тогда же Апрымов впечатлил всех своей эрудицией в дискуссии о сексе на экране. А полгода спустя он уже вполне сносно изъяснялся по-английски...

Азиатский синдром, поначалу связанный с успехами казахской новой волны, распространился и на другие среднеазиатские кинематографии. Дебют таджика Бахтиера Худойназарова «Братан» имел особенно ошеломительный успех. Сначала — главный приз в Мангейме, потом — участие во всех возможных фестивалях, интерес западных продюсеров к новому проекту молодого режиссера, блестящие приглашения и предложения. За то, чтобы первыми заполучить фильм Бахтиера, боролись опытнейшие акулы фестивального мира, и некоторые из них, кому не удалось выторговать право первой ночи, вопреки своим правилам брали уже «засвеченную» картину, настолько она их очаровала.

Между прочим, первый показ «Братана» состоялся в Москве, на нашем фестивале, в рамках специальной программы для гостей и экспертов. Там и определились фильмы-лидеры будущего фестивального года, там получили путевку в международную киножизнь картины из многих наших республик. Наши зарубежные партнеры, несколько ошарашенные столь стремительным распадом Союза, напуганные перспективой странствий по нашим горячим точкам, явно предпочитают делать отбор программ централизованно, желательно — в Москве. Среднеазиатские кинематографисты, которым есть что показать, не гнушаются бывшей метрополии, успешно используют каналы международных связей.

Женский десант

Нет, речь идет не о наших феминистках, не о членах Ассоциации женщин-кинематографисток. Три абсолютно разные истории со счастливым началом обнаружили три индивидуальности, три непохожих женских характера.

Светлана Проскурина попала на фестиваль в швейцарский город Локарно со своим вторым фильмом «Случайный вальс». Во время показа разразилась гроза, несколько раз ломался проектор, просмотр останавливали и едва довели до конца. Казалось, все эти обстоятельства никак не способствуют восприятию почти бессюжетной зарисовки из далекой провинциальной жизни со странными диковатыми персонажами. Но жюри, словно наэлектризованное нервной энергией картины, щедро отдало ей Главный приз.

В следующем году в тот же Локарно Проскурина уже сама была приглашена как член жюри. А в промежутке между просмотрами чужих картин она показала «Случайный вальс» и читала лекции про кино. Потом она с успехом делала это же и на других широтах. А ведь с первого взгляда она кажется неуверенной в себе, закрытой, даже напряженной. Но за поведенческой осторожностью и самоконтролем скрывается внутренняя убежденность и незаурядная сила воли. Чувствовалось, что этой женщине пришлось пробивать броню недоверия и скептицизма, доказывать свое право на профессию. Но, наверное, самое трудное — обрести внутреннюю самодостаточность, независимость от чужих мнений.

Этим качеством наделена и Лидия Боброва — героиня другой истории. Боброва написала сценарий современной народной сказки «Ой, вы, гуси...» чуть ли не десять лет назад. Сначала фильм нельзя было поставить по цензурным соображениям, потом — не нашлось режиссера. И тогда Боброва сама поступила на Высшие режиссерские курсы, окончила их и в качестве дипломной работы сняла свою картину-мечту.

«Ой, вы, гуси...» имели странную судьбу: были приглашены на множество фестивалей, получили призы и поощрения, в то же время от многих приходилось слышать сомнения: действительно ли появился новый режиссер со своим стилем, со своим видением мира? То ли это стилизация под примитив, то ли и впрямь полупрофессиональное кино — экзотический лакомый кусочек для объевшихся киногурманов?

Полагаю все-таки, что и фильм, и режиссер — настоящие. Стилю и прочему Бобровой еще предстоит учиться. Но присущая ей истовость сама по себе немалого стоит. Я встретил Лиду опять-таки в Локарно, когда она спускалась с горы, на верхушке которой маячил монастырь. Туристы паломничали туда на фуникулере, она запросто одолела путь пешком. В ее характере есть что-то от шукшинских чудиков, которые присутствуют и в ее фильме. Боброва любит этих людей, она с такими выросла, а уже живя в Москве, стала ходатаем за их права в разных юридических и властных инстанциях. Об этих все еще бесправных и все еще невымерших людях она и сделала картину.

Один из них не дожил до премьеры. Боброва пригласила его в числе других непрофессиональных актеров. Бездомный, безработный, не оторвать от бутылки... В первый же день съемок на него упала тяжелая плита, но, слава Богу, только щеку оцарапала. Но когда работа над фильмом была окончена, он сгорел в огне, вызванном непотушенной сигаретой. Как будто какой-то выс-

шей властью ему была дарована под занавес еще одна жизнь...

Третья героиня нашего женского кинодесанта на закордонной территории и вовсе не похожа на первых двух. Актрису Елену Цыплакову многие запомнили по фильмам Динары Асановой, где она снялась еще школьницей, потом — по лирическим взрослым ролям. Режиссер Елена Цыплакова, представ на фестивале в Сан-Себастьяне автором фильма «Камышовый рай», поразила своей брутальностью даже тех, кто привык к родимой чернухе.

Снятый в астраханских степях в жанре современного «истерна», этот фильм рассказал невероятную правду о лагерях смертников и рабском труде. Он сразу же стал сенсацией. Цыплакова получила приз за лучший режиссерский дебют в солидном долларовом измерении. Глядя на эту пышную хохотушку, трудно было представить ее в роли командира целой армии, снимавшейся в этом сугубо мужском фильме. Впрочем, наверное, такими были гусар-девицы. И еще вспоминались слова, сказанные Шодерло де Лакло о своей спутнице жизни: «Пополнела ли она? Да. И это ей идет».

Перед нами — новый поворот старого интернационального сюжета «Русские идут». Все дело в том, что идут не те до боли знакомые, а качественно новые русские. Которые отчасти мутировали, отчасти же самозародились в новой общественно-культурной среде.

Вообще-то бойкий термин «новые русские» был предложен, чтобы обозначить группу наших режиссеров-«постмодернистов», как бы пришедших на смену «мессианцам» — прежним (неформальным, а потом уже и формальным) лидерам кинопроцесса. Прежние существовали в загоне, в резервации, в отрыве от остального мира. Кроме того, и внутри загона они пребывали в полускрытой оппозиции Системе, в вечных играх в «кошки-мышки» с цензурой, в глубоких — назовем вещи своими именами — провинциальных комплексах. Парадокс, но в кино — искусстве, склонном к космополитизму,— мы были зажаты шорами идеологии, которая, будучи вывернутой наизнанку, все равно властно формировала и свою эстетику, и свои мифы и жанры, и свой «хороший тон» прогрессивного творческого поведения.

Когда все это оказалось порушено, возникло хаотическое движение. Перестройка оказалась для творчества — в традиционном советском смысле — губительнее застоя. Старшее поколение кинематографистов стремительно сходит со сцены, увлекая за собой и среднее. Приходят новые люди, не имеющие опыта взаимодействия с Системой — ни позитивного, ни негативного. Они более свободны этически и эстетически, что не означает, разумеется, что они талантливее и лучше.

Абай Карпыков

Интерьер для героя

Беседу ведет Илья Алексеев

Илья Алексеев. Абай, правда, что на фестивале в Заречном реакция критики на вашу последнюю картину «Воздушный поцелуй» была очень противоречивой?

Абай Карпыков. Да, действительно, мнения по ее поводу сильно разделились. Часть критиков приняла «Воздушный поцелуй» в штыки. Они говорили, что это низкопробная поделка, которая понравится только любителям индийского кино. Другие же критики сочли фильм высокохудожественным, проводили параллели с Годаром, Бунюэлем, Трюффо. В частности, такую позицию занял Марсель Мартен (он вообще заинтересовался фильмом и пригласил его в Канн на неделю критики). Сопоставление с классиками кинорежиссуры было мне очень приятно. Часто меня спрашивали — цитировал ли я кого-нибудь из них в картине. Нет. Просто я живу с тем, что знаю и люблю, например, Трюффо. Снимая мелодраму сегодня, невозможно не вспомнить о том, что есть «Жюль и Джим», «Нежная кожа» Трюффо, что есть картина Рафелсона «Почтальон звонит дважды»...

А цитаты в фильме всего две — это песня из кинофильма «Первая перчатка», которую я, если помните, инсценировал — ее поют медсестры, и отрывок из мультфильма «Аленький цветочек».

И. Алексеев. Это очень интересно — и полярность мнений, и поиск цитат там, где их нет... Все говорит о том, что реакция на вашу картину была реакцией не на жанровый, а на авторский фильм. Я тоже, когда смотрел «Воздушный поцелуй», воспринимал его не только и не столько как мелодраму, сколько как кино авторское. Ведь мелодрама — как и любой другой жанр — обладает в западном искусстве вполне устойчивыми культурными и социальными координатами. В основе ее лежат какие-то художественные клише, соответствующие общественным стереотипам. У нас же новые, посткоммунистические структуры в жизни и в сознании лишь начинают формироваться, а художественные структуры, на которых и базируется жанровый кинематограф, нужно создавать, соотнося зарубежные образцы с особенностями нашей жизни...

А. Карпыков. Да, это так. Я чувствовал, что клише необходимо формировать на пустом месте, и сделать это очень трудно. Трудно потому, что все вокруг очень быстро меняется, и главное,

видоизменяются чувства. Они тормозятся. Не выражаются на полную мощность. Застывают. Чувству как раз очень нужно клише. Ему нужен как бы свой жанр. А для этого в обществе какие-то основные вопросы должны быть решены в принципе, прояснены в первом приближении представления о добре и зле. Сильные чувства, на которых можно делать жанровое кино,— удел цельного человека. У нас же чувство неотделимо от рефлексии, потому что перед каждым шагом нужно решить, «что такое хорошо и что такое плохо».

Молодые люди — а я именно их считаю потенциальной киноаудиторией — дезориентированы. Сегодня у них нет того образа самих себя, в котором было бы уютно и интересно жить, такого образа, который был, например, у шестидесятников. А ведь они не могут ждать, пока ученые головы решат, какое же общество мы строим и какими ценностями нужно в результате дорожить, каким чувствам верить.

Для меня такое чувство — любовь. Из-за любви, по-моему, можно сделать, как сказано у Шекспира, все что угодно. Украсть. Убить. Сейчас мы уже забыли, что это такое. И когда пытаешься себе представить, что современный человек катается с девушкой на лодке и говорит ей о том, что увезет ее далеко-далеко в тайгу, получается нонсенс.

Но я не смог бы снять «Воздушный поцелуй», если бы не верил, что такой разговор сегодня возможен и история такая возможна: девушка может в конце концов уехать со своим возлюбленным... Только для подобного приключения нужно поискать какие-то свои пути, что я и попытался сделать.

И. Алексеев. Ваш фильм представляет собой пример того, как кино не копирует и не воссоздает жизнь, а как бы опережает события в ней, пытаясь нащупать некие ориентиры и стать прообразом будущих реальных ситуаций. Вы пытаетесь найти тот образ, недостаток которого так остро ощущает сейчас молодежь, собрать его по кусочкам из отдельных черт, слепить из воздуха. По-моему, стоит попробовать разобраться в этой операции.

Например, такой аспект: поиск пространства, в котором могли бы существовать такие образы. Все, по-моему, сегодня хотят снимать зримые, яркие, визуально мощные фильмы, а не трактаты о нравах, и каждый режиссер так или иначе сталкивается с отсутствием в реальности фактуры, из которой можно было бы делать такое кино. И вот герои последнего фильма Соловьева болтаются где-то между Нью-Йорком и подмосковным особняком (изнутри совершенно фантастическим), Грамматиков в «Сестричках либерти» пытается создать в мастерской художника островок стиля модерн, а Ливнев моделирует в «Киксе» пространство видеоклипа. Все это — за пределами обыденной жизни, поверх нее. Режиссеры же казахского молодого кино, на мой взгляд, умеют заставить обычные, простые вещи «излучать» визуальную энергию. Ставите ли вы для себя эту проблему?

А. Карпыков. Если вы заметили, ни в одном кадре у меня нет огромных кресел, роскошных люстр — всего того, что обычно используется у нас, чтобы вызвать у зрителя иллюзию буржуазной жизни. В «Воздушном поцелуе» мне хотелось создать мир вещей вполне обыкновенных, привычных. Но в то же время скомбинировать их так, чтобы они не вызывали банальных ассоциаций и обставляли какое-то новое пространство. В котором могут произойти события хоть и не фантастические, но удивительные.

То же самое с цветом: гамма «Воздушного поцелуя» — осенняя. Основа — черный и белый цвета. Герои одеты чаще всего так: черный верх — белый низ, или белый верх — черный низ. Иногда появляется зеленый цвет. Красные — только сапоги и кровь. Я считаю, что яркие пятна на экране отвлекают внимание зрителя. Но при всей этой «осени» климат, в котором как бы живет наша героиня,— теплый, южный. В ее квартире стоят клетки с попугаями. Родители звонят ей по телефону из Сингапура. Она слышит в своей комнате шум прибоя.

И. Алексеев. В вашем фильме герои очень немного говорят. Здесь тоже просматривается стремление уйти от традиций советского кино в сторону кино западного. Ведь наш кинематограф, наверное, самый «литературный» и не-вещный кинематограф в мире. Самые существенные поступки в нем часто проговариваются, а не совершаются. А ваша картина очень предметна.

А. Карпыков. Действительно, для меня кино — это возможность взаимодействовать в первую очередь с предметным миром. Это действие, динамика.

Но снимать так сейчас очень трудно. И не только потому, что не хватит денег. Дело еще и в том, что за свои семьдесят с гаком лет социализм не создал достаточного количества вещей — шкафов, люстр, ботинок — всего того, что называется материальной культурой. У нас этого нет. Человек не существует внутри материальной культуры, он находится за ее пределами. И он не воспримет, например, сцену, где в огромном количестве будут биться наши «девятки», не поверит ей, не заразится ею. Он станет думать не о фильме, а о том, сколько средств ухнули на это — сам-то он уже полгода копит деньги на пылесос. Вещь подминает под себя человека, довлеет над ним.

Помните бендеровское: «Автомобиль не роскошь, а средство передвижения»? Еще будучи студентом историко-архивного института, я думал: сам факт, что эта фраза оказалась возможной, говорит о том, что автомобиль никогда не станет для советского человека «средством передвижения». А таким средством будут ноги — даже не «крестьянская лошадка», на смену которой якобы шел «железный конь».

В результате и возникает способ существования нашего человека на экране, когда он десять минут сидит и курит в камеру. При этом предаваясь размышлениям о «коне», «лошадке» и т. д.

И. Алексеев. А может быть, этот способ существования человека в предметном мире — не следствие, а первопричина всего? Всегда для нашего человека было важно не то конкретное, что его окружает, а «небеса обетованные», и он вместо того, чтобы копать огород, сидел, курил и мечтал о них. В результате огород

превращался в свалку, но он не очень-то обращал на это внимание. Еще Рудин и прочие герои Тургенева много и хорошо говорили, но были не в состоянии совершать конкретные поступки. Не зря же социалистическая революция произошла именно у нас. Ведь она и есть — разрушение окружающего вещного мира во имя некой абстракции. Такой тип отношений человека с предметным миром коренится, наверное, в особенностях нашей религии. Впрочем, это большой разговор, предполагающий к тому же анализ внутренних кодов русской и казахской культур. У меня к вам более конкретный вопрос: «Воздушный поцелуй» оставляет ощущение большого труда, с которым вы строите кадр. И ощущение пустоты, незаполненности кадра. Не было ли у вас при работе над фильмом чувства, что вы разрушаете какой-то органичный для нас (хоть и тупиковый) контекст, и вещи сопротивляются этому, не желают образовывать новую реальность?

А. Карпыков. Да нет, наверное. Такого чувства у меня во время съемок не возникало. Ведь фильм — это много маленьких отдельных фильмов, и в каждом стоит локальная задача: войти, сесть, сказать то-то и то-то так-то и так-то. И если я ясно вижу, что хочу создать на экране, то и проблемы такой не будет.

Пустота не оттого, что не хватало вещей. Можно было бы заполнить хоть весь экран. Просто это мое кредо — я считаю, что кадр должен быть просторным. Мы и в жизни, и в кино склонны загромождать пространство ненужными вещами.

На ваш вопрос я бы ответил так: если и есть какая-то инерция материальной культуры, то она вовсе не такая глубинная, а гораздо более поверхностная. Вещи можно как бы расчистить, снять с них «верхний слой», и они будут существовать в новом контексте, нужно только правильно обозначить и задать этот контекст.

А его сейчас задает, в принципе, сама жизнь, которая погружает нас в ситуацию возникновения буржуазного общества. И в результате соответствующим образом видоизменяется не только экономика, политическая система, но и сама психофизика человека. Она переключается как бы в другой культурный ряд. Я имею в виду вот что. Все говорят, что «Герника» Пикассо — гениальная картина. Но ведь мы, живущие на этой шестой части земли, ее не понимаем. Мы не можем ее понять. В нас сидит не Пикассо, а Шилов. Не Сартр, а Толстой. Не Камю, а Горький. И сейчас этот ряд имен должен как-то измениться.

И. Алексеев. Абай, тогда такой вопрос. В «Воздушном поцелуе» мы видим больницу — очень красивое по архитектуре здание. Рядом с ней — столь же изящная оранжерея. Такие здания могли бы быть в западном фильме, французском или итальянском, к примеру. Но в жизни между больницей и оранжереей стоит грузовик. За рулем сидит, скажем, дядя Вася — бывший фронтовик, а ныне алкоголик. Не кажется ли вам, что на этой фигуре в нашей жизни слишком многое держится, чтобы можно было безболезненно ее оттуда вычесть, не ощущая фантомной боли?

Причем в вашей картине дядя Вася не отодвинут куда-то за кадр. В кадре, в красивых движениях ваших красивых героев как бы присутствует его отсутствие. Вы его тоже вынесли — вместе с лишними вещами. Не чувствуете ли вы... своего рода жестокости, что ли, такого режиссерского решения?

А. Карпыков. Я думаю, что сейчас этот персонаж уже не играет в жизни такой важной роли, какую он играл раньше. Уже вполне можно обходиться без него. А что касается жестокости... Красота вообще дается дорого.

Вы знаете, каких усилий стоило снять Настину комнату с нужным мне слабым солнечным светом? Естественного солнца не было, в Одессе шли дожди, было холодно и пасмурно. Нужна была «кобра» огромной длины — 30 метров, чтобы дотянуться в квартиру на пятом этаже, где мы снимали. В Одессе такой не было, мы платили бешеные деньги и каждый день привозили ее из Николаева. Осветители стояли промокшие и продрогшие под этим искусственным светом, и так продолжалось все две недели, пока шли съемки в квартире. И все это только ради того, чтобы в комнате был слабый солнечный свет. Хотя я мог сказать оператору: брось, не мучайся. На улице же пасмурно, значит, и в квартире должно быть серое небо. Но я этого не сказал. Эстетика — жестокая вещь. А вы говорите — дядя Вася.

И. Алексеев. Звучит почти как притча...

А. Карпыков. И еще одно хочу сказать. Не думаю, что я так уж радикально выбросил дядю Васю, если и дальше пользоваться этим образом, из жизни. Может быть, он просто не так громко разговаривает и поэтому менее заметен.

Вообще, когда пытаешься представить себе, каким будет новый человек и новое общество, что будет представлять собой его образ и культурный слой, то понимаешь, что никакое суперпревращение нас на самом деле не ждет. И наше общество, и западное устроены, в принципе, схожим образом. Из одних и тех же элементов, только комбинируются они по-разному. Там тоже есть пьяницы-шоферы, но роль их другая и место в жизни другое.

То же самое с культурой. У нашей классики и у западной очень много общего. Героев волнуют одни и те же вопросы. Другое дело, что существует проблема интерпретации, а у большинства из нас представление об отечественной литературе находится на уровне школьной программы, где все сложные человеческие проблемы собраны в один какой-то кубик Рубика — ровные грани, блестящие поверхности. Нам его протягивают и говорят: бери, это ты должен усвоить, это и есть современный человек. Сколько там осталось внутри, за этими поверхностями! Вот этим и можно сегодня жить.

Так что переключение в новый культурный контекст будет не очень болезненным. Оно не отрежет от нас нашу литературу и историю — просто высветит в ней другие стороны. Конечно, произойдет и какая-то переоценка...

И. Алексеев. Давайте, например, поговорим о «Первой перчатке». Почему для вас оказался важным именно этот фильм? Почему вы его цитируете?

А. Карпыков. Я цитирую определенный момент этого фильма. Когда герой сидит с героиней в лодке и уговаривает ее уехать с ним в тайгу. Но у него завтра бой, и он должен его выиграть и стать чемпионом, потому что он мужчина. А если она сейчас не согласится, то он проиграет. Она любит его, но не может сказать ни «да», ни «нет». И она говорит ему: «Я не могу вам сейчас ответить, Никита. Смотрите, Никита, солнце встает!»

И. Алексеев. Вам здесь важен характер выбора, «не загрязненного» социальным содержанием?

А. Карпыков. Пожалуй, так. И порожденная этим выбором атмосфера. Она мне близка. Мои герои тоже ощущают жизнь как-то так. И я могу себе представить Настю, говорящую эти же слова, только поспокойнее, не таким восторженным тоном... Кроме того, по мизансценам, по режиссерскому решению я нахожу «Первую перчатку» очень значительной, этапной картиной для нашего кино. В принципе, в киноведении ей такая роль не отводится, но в моей, так сказать, персональной истории советского кино — это этап. Мои отношения с «Первой перчаткой» — это как отрезок между двумя точками на спирали, находящимися одна над другой.

И. Алексеев. А «Аленький цветочек»?

А. Карпыков. Во-первых, «Аленький цветочек» тоже кажется мне мультфильмом, этапным для нашей мультипликации. У него очень высокий эстетический уровень — он не уступает диснеевским фильмам. А потом он для меня пример того, как в искусстве пятидесятых годов преломился дух русских сказок. Это, как и в «Первой перчатке», дух героики и нежности.

Вы помните, что эпизод в моем фильме, в котором появляется цитата из «Аленького цветочка»,— это сцена близости Насти и Андрея. Она в тот момент живет как бы в сказочной атмосфере. Перед ней лежит забинтованный гонщик, а на экране возникает чудовище из мультфильма, чудовище, от которого, как и от героя, исходит дух абсолютной силы и доброты. Настя и озвучена в эту минуту в тон мультфильму, и пластика ее чуть стилизована.

И. Алексеев. И еще один раз в вашей картине возникают сказочные образы, когда старушка уборщица говорит Насте: «Вот смотрю я на вас с Сергеем Геннадиевичем и радуюсь. Вы такая хорошая пара — ну прямо Иван Царевич и Василиса Прекрасная!»

А. Карпыков. Эти образы живут в людях, независимо от политических и прочих современных коллизий. И это как раз те кирпичики, из которых можно сложить сегодня новый дом — новую эстетику, нового человека.

И. Алексеев. А прообразом всего «дома» для вас служит французская «новая волна»?

А. Карпыков. Да, именно так. Если какие-то произведения нашего искусства могут служить кирпичиками, то «новая волна» — прообраз всей конструкции. Не только она, конечно,— есть еще неореализм, например. Только если интерпретировать его не в традиционном духе, что, дескать, это пустые пляжи и узкие улочки, над которыми развешано белье. Для меня неореализм — это прежде всего ирония. Ирония по отношению ко всему — и к своим героям, и к своему времени, и к себе самому. Как у Пьетро Джерми — замечательного режиссера, которого я очень люблю. Его у нас почему-то редко упоминают. А на меня его картины «Дамы и господа», «Соблазненная и покинутая» повлияли — в том плане, что и в моей картине постоянно присутствует ирония.

Но главное, конечно, французская «новая волна» с ее романтизмом, сентиментальностью, чувствительностью. С ее опорой на весь предшествующий кинематограф, опыт которого переплавляется в новое качество в картинах Годара, Трюффо, Шаброля, Аньес Варда.

И. Алексеев. Такой способ художественного мышления, пожалуй, действительно необычен для нашего кино. Вы сознательно делаете упор не на отражение существующей реальности, а на «проектирование» будущей. Я бы назвал это в какой-то степени «человекостроительством» — по аналогии с богостроительством Горького. (Еще раз подчеркну, задача вполне «авторская».)

В заключение еще одно соображение, уже не в форме вопроса, а в форме утверждения.

Мне по-прежнему все-таки кажется, что наша ментальность каким-то образом видоизменяет нормы европейского коммерческого кино при переносе их на нашу почву, и противоречие здесь не может не возникать. Говорить об этом более конкретно, наверное, пока рано, ибо на том пути, который намечает картина, пройдена лишь половина расстояния. В «Доме», который вы выстроили, должно находиться два человека — Он и Она. Пока Он, герой, лишь подразумевается. Андрей не случайно, я думаю, показан лишь мельком. Это знак, а не герой. Ситуация вполне соответствует незавершенности буржуазного контекста и аналогичного мироощущения в нашей жизни. Можно сказать, что ваш фильм — это во многом фильм-предощущение героя, как, например, в свое время — роман Тургенева «Накануне». В духе нашего разговора можно было бы сказать, что раскручивается какая-то спираль нашего духовного опыта. Действительно, ситуация во многом похожа: тогда, 130 лет назад, Россия тоже стояла на пороге капиталистических отношений. И ждала порожденного этими отношениями героя, который должен был действовать в новой обстановке.

Только там как-то так получилось, что это действие мыслилось как чисто социальное и направлено должно было быть скорее на разрушение этого зарождающегося контекста, чем на его созидание. Петля, которую мы в результате, заблудившись, сделали, вновь приводит нас к той же точке, и мы снова ждем героя, но только теперь предполагается, что он будет действовать на почве личных отношений. Требование к нему одно — быть мужчиной, а все остальное, очевидно, это слово в себя вбирает. И теперь, как и сто тридцать лет назад, мы вновь можем повторить классический вопрос: «Когда же придет настоящий день?».

А. Карпыков. Вы правы, Андрей играет именно такую роль в картине. А что касается «настоящего дня»... Я действительно уверен, что он придет, и очень скоро.

Л. Донец

«В надежде славы и добра...»

Заметки с XVII фестиваля студенческих фильмов, ВГИК, Москва

Вгиковский фестиваль студенческих фильмов существует более тридцати лет, с 1961 года. Периодичность его сбивчива, то каждый год, то через год, два, три. На этот раз фестиваль и вовсе «зашкалило». Его не было четыре года. Почти целое кинематографическое поколение. Не до фестивалей было. ВГИК трясло и колебало вместе с линией нашего смутного времени. Не обошлось без потерь и разочарований. Но, надо думать, наступила какая-никакая стабильность — в мае 92-го снова вгиковский студенческий показ, на этот раз официально международный, хоть на гостевых правах заграница и прежде присутствовала.

Герои прежних фестивалей — давно уже прославленные мастера Элем Климов, Артур Пелешян, Гела Канделаки, Валерий Рубинчик, Рустам Хамдамов, Николай Губенко, Юрий Шиллер, Сергей Соловьев, Александр Миндадзе, Вадим Абдрашитов, Ираклий Квирикадзе, Никита Михалков, Мария Шептунова, Александр Панкратов-Черный, Андрей Эшпай, Ермек Шинарбаев и прочие, и прочие, и прочие.

Похоже, все мы вышли из студенческого фестиваля.

Но жизнь однако меняется, меняется ощутимо. В мои студенческие (шестидесятые) годы любовь и интерес студентов к кинематографу были как-то очевиднее. Фестивальный зал был переполнен, стояли, сидели в проходах, висели на люстрах. Помню всенародное ликование и бурные, нескончаемые аплодисменты Артуру Пелешяну за «Начало» и Рустаму Хамдамову с Ирой Киселевой за «В горах мое сердце».

В этот раз просмотровый зал был пустоват, интерес к коллегам почти нулевой. Ну, что же. Как в стране, так и во мне. Народ бойко собирался только на открытие и закрытие в Киноцентр. Но ведь это уже не столько просмотр, сколько тусовка — танцы в вестибюле, пиво, шампанское в буфете, нарядные платья, «живые картинки» старинного иллюзиона, и опрокинутые бутылки, и шелуха от семечек, водку передают друг другу и пьют «из горла» прямо в зале милейшие новые молодые люди.

«Вот она жизнь, зараза, кипучая!»...

Но, как говорится, вы сейчас будете смеяться, а кинематограф — не умирает.

Жизнь меняется, но не кончается.

Гран-при

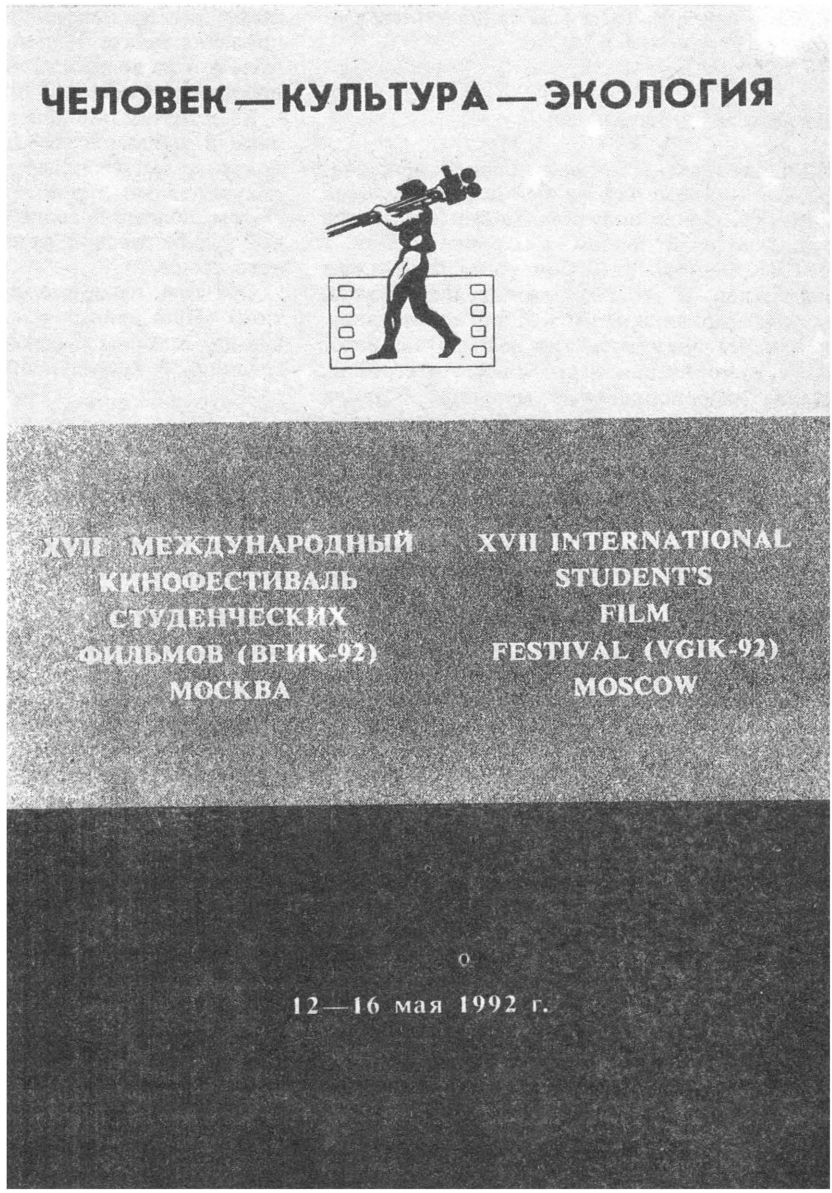
Поскольку я была членом жюри, то скажу смело: жюри было замечательное, все его оценки и призы в высшей степени справедливы, и я их полностью разделяю.

Гран-при получил фильм документальный, и это знаменательно. Высокохудожественная документалистика всегда предвестник смены языковой кожи экрана, обнаружение новой меры условности, нового света истины. Жюри уж полагало обойтись без Гран-при, когда появился «Наш день (Стансы)» Сергея Князева, абсолютное первенство которого было ясно, как день. «Это судьба»,— сказал наш председатель Андрей Эшпай.

Стансы, стансы... Я помнила, что это нечто элегическое, но все же полезла в словарь и прочитала: «медитативная лирика». Вот именно, именно медитативная лирика. Сергей Князев (ВГИК, мастерская Т. Семенова) рассказал о своих родителях Князевых, живущих за Уралом, во глубине России, в рабочем поселке на берегу Оби.

Через неприхотливый, бедный, но прочный быт, через заурядность и обыденность минут, часов, дней, их медлительный ритм предстает жизнь тружеников, смиренная и чистая. Праведная жизнь. Жили, работали, вырастили пятерых детей, состарились. Словом, на земле жили-прожили, как Бог повелел. «По дешевке свадьбу сыграли, выпили морсу, и живем сорок шесть лет»...

Такие разные мать и отец. Мама — не-



сколько черствая христианка с правилами для каждого шага, в косыночке до глаз, но истово верующая: «Когда я молюсь, иконы как золотые». И отец — крепкий мастеровой с насмешливым умом и умелыми руками. Мать бледненькая, с потусторонними словами и думами («без горя не живешь»), и отец, которому, казалось, сносу не будет. Но именно отец во время съемок фильма — умирает. Вот какие сюжеты подбрасывает жизнь документальному кинематографу. «Тихо, тихо так отошел»,— повторяет несколько раз сам Сергей Князев, голос которого и ведет этот рассказ.

Тихо, тихо так звучит голос автора, чьи стансы — и страницы лирической автобиографии, и прозаический очерк, текущий с неторопливостью и глубиной эпоса, и поэтические строфы о Святой Руси. Ни обиды, ни слез, ни крика. Почвенничество без надрыва и претензий. Праведная жизнь, представшая как свидетельство и символ. При-

мелькавшийся быт, сквозь который светит тайна и прелесть бытия. И тайна небытия — тоже. «Тихая моя Родина».

Лучший документальный

Единственный раз жюри спорило непримиримо — о призе для лучшей документальной картины. С бою получила Людмила Уланова приз за свой фильм «Я ехала домой...» (ВГИК, мастерская Т. Семенова). Фильм уже награжден и на зарубежных фестивалях, но нам заграница не указ. И это справедливо.

Фильму вменялось два недостатка: игровизм и моральная неустойчивость героини. Наши добропорядочные мужчины осудили девушку из деревни, которая оставила у родителей маленького ребенка и подалась в город за неведомым счастьем — пойти в актрисы, найти любимого. Шлюха — сказали мужчины. Вот такие отцы-воспитатели оказались. А я-то думала, что так размышляют сегодня только бабульки у моего подъезда. Выходит, во всем нашем народе снизу доверху мораль, благодарение Богу, крепка. А мне-то казалось, что каждый должен полюбить эту, да, неразумную, может, и беспутную, безоглядно эмоциональную, несчастную, женственную женщину, которая мечется по жизни за своей синей птицей, ищет плечо, на которое можно голову склонить, а мужчины все, напротив, норовят ей на грудь сложить свою буйную головушку, причем пьяную. Конечно, что ж хорошего, оставила у родителей ребенка и шляется где-то в городе, то ли учится, то ли погуливает. Но слишком горькая и повсеместная эта судьба, чтобы о ней не пожалеть. Я-то радовалась, что герои нашей документалистики так невыдуманно неоднозначны, а они, оказывается, недостаточно приличны для нашего неувядающего соцреалистического сознания.

А даже если героиня и шлюха, то что? А то, приступили судьи с другой стороны, что фильм никакой не документальный, а игровой, все в нем сделано-подстроено. Вот она едет домой в вагоне поезда, а перед ней пачка писем. Письма положены специально для съемки, и она их читает, разыгрывая эпизод как игровой, и так далее.

Это очень серьезная и, действительно, этическая проблема — игровое и документальное, мера искусства в документе. Здесь ее не решишь. Но скажу так: документальное кино строится по тем же законам искусства, что и художественное, только равновесие в нем между красотой и правдой отчетливо склоняется в сторону последней. Люди-то живые. И смысл документа в том, чтобы им не навредить (если это не специальная задача фильма), чтобы их не оболгать. А игра возможна любая, коль скоро она проявляет человека.

Блюстители порядка в жюри все же оказались в меньшинстве, и Людмила Уланова получила заслуженный приз за свой истинно документальный и истинно художественный фильм, полный тревоги и участия к нескладной судьбе русской женщины на грани нервного срыва.

Обе эти призовые документальные картины «Наш день...» и «Я ехала домой...» — как две стороны русской жизни, божеской и грешной. А куда денешься?

Лучшие игровые

Игровыми призерами стали «Иной» (Высшие сценарные и режиссерские курсы, Москва, режиссер Сергей Маслобойщиков, мастерская Р. Балаяна) и «Рецепт» (Высший институт кино и телевидения, Мюнхен, режиссер Уте Краузер). Сближая эту пару, очень хорошо видишь отличие нашей киношколы от западной. Наши, как правило, рассказывают больше чем историю. А уж получается — глобально или претенциозно — как талант подскажет. В студенческих же работах мюнхенской школы видна этюдность как изначальная задача, а не робость начинающих и отчетливая рациональность структуры.

«Рецепт» — очень точно разыгранный водевиль о жене-толстухе, которая любит поесть. Муж прячет еду в закутках квартиры, а она ищет и находит втайне от супруга. Ситуация заканчивается обоюдным счастливым поеданием огромного торта на кухне. Ибо мужу хочется, чтоб жена была стройненькой, но еще больше — чтоб ей было хорошо. Ведь это история счастливой, любящей семейной пары, что видно из неприхотливого этюдного сюжета, разыгранного с подлинным комизмом положения.

Фильм «Иной» — казалось бы, невозможное, но очень мощное сочетание поэтики Александра Довженко и современной чернухи. На материале армейской жизни и армейских неуставных отношений разворачивается драма двух человеческих типов, героического и прозаического. Причем маленький человек выступает здесь как тиран.

Вся в крупных планах, на поворотах голов, торсов, на столкновении глаз, в коричнево-размытой гамме, в опасном, нервном, пятнистом свете, где подробности быта затушевываются, уходят в провалы и затемнения

и остается только бешенство переглядок, где один, слабый, подразнивает своей гадливостью напоказ другого, «красивого и смелого», вызывая у него тошноту, физическую брезгливость. Картина напоминает эстетику немых фильмов с их экспрессивной пластической выразительностью, с подчеркнутой силой поэтических деталей и средств. Но мысль фильма — уже не столкновение человека с социумом, а человека с человеком. Вспоминается Сартр: «Ад — это другие». Когда люди заперты в тесном пространстве принужденного бытия и общение их непременно, ужас этой тесноты доводит до сумасшествия, до гибели. Причем погибает именно Герой, и в его гибели — невольная, но прямая вина Иного. Они оба иные. Слишком иные, чтобы выжить вместе. Но сильный погибает первым.

Поразительно мощное впечатление оставляет Герой (актер Денис Карасев), сочетающий в своем лице и стати и любимого довженковского героя-символа в «Арсенале», которого пуля не берет, и Евгения Урбанского, чьи физические данные предполагают незаурядность, крупность натуры. Этот фильм можно было бы назвать — Смерть героя. И это знаменательно. Поэтические легенды обернулись бытовыми разборками.

Профессиональные призы

Приз за режиссуру получил фильм «Кя-дя (Суп из собаки)» теперь уже известного режиссера Д. Файзиева (ВГИК, мастерская И. Квирикадзе). Напоминаю, что студенческого фестиваля не было четыре года и картина эта, обладатель Гран-при МКФ в Оберхаузене 1989-го, самая старая из участвующих в конкурсе. «Кя-дя» — дитя своего времени. Уже сейчас в нем есть привкус времени прошедшего — остервенение чернушного беспредела. Снятые короткофокусной оптикой, искаженные лица, оторванный плакат с буквами «Слава...», состояние мертвящей, затаившейся зыби, которая грозит сорваться в оскаленный ужас. Я бы сказала, что «Кя-дя» — щадящая чернуха. В слове «чернуха» — все его временно-типовое, в «щадящая» — индивидуально-художническое. В противоречии того, что́ экран показывает и что́ он скрывает,— эстетика фильма.

Не знаю, кто как, а я в принципе не могу смотреть фильм, реализующий название «Суп из собаки». Для меня нет ничего страшнее того падения человека, когда отлавливают этих невинных существ, неизвестно по какому проклятию преданных человеку, истинно младших братьев, ибо, конечно же, собака — не просто зверь, чтобы приготовить себе супчик. И не от голода, а так, под выпивку, скуки ради. Сам сюжет невыносим. Я смотрела фильм в несколько заходов. Не могла войти в квадрат экрана. Так я в свое время не смогла прочесть «Блокадную книгу» Адамовича и Гранина. Это познание мне непереносимо. Ужас и ужас.

Тем не менее «Кя-дя» сделан мастерски. Режиссер владеет своим рассказом, точными сломами его настроений. Мы оказываемся на строительной площадке, где рабочим не хрена делать. Все томятся. Жара. Зной. Текут грязные ручьи, всюду хлам, отбросы, разорение. Работяги маются и полнятся беспричинной злобой. На робкое замечание прораба: «Хоть бы кто посмотрел, откуда каплет» — следует вялое: «Ну, ты, Михалыч, совсем заколебал». А на дальнем плане все время крутятся две собачки, дворняга и бывшая болонка, свалявшаяся, хлебнувшая уличной жизни.

В умах «шариковых» созревает идея, и начинается самое страшное — гон. Площадку замуровывают. Со всех сторон ставят заслоны, колющие, режущие, огрызки стекол, решеток, труб. Остается один смертный коридор. Нарастает отчаянный звук собачьих сорванных голосов, шум, грохот, топотанье, лязг железа, хрип погони.

Мы ничего, благодарение Богу, не видим, ибо у фильма — режиссер, а не живодер от кинематографа. Но и эстетически ужасного — достаточно. И наконец, тишина. Все мирно хлебают супец из котелка. А потом веселятся, рыгают, орут, подпрыгивают рядом со скелетом трамвая, который уже никуда никогда не пойдет.

А вот фильм «Жених» (операторский приз Д. Ермакова, ВГИК, мастерская В. Нахабцева) — об изломах души тонкой, поэтичной. Сам фильм, чтобы не назвать невразумительным, назовем экспериментальным. Это история страхов мужской души перед женитьбой, страхов сексуальных, психологических, сублимирующихся в творчество. Фильм внебытовой, с лошадиной дозой «сюрчика», он развинчивает реальность и склеивает ее по режиссерскому хотению. Но в таких экспериментах, как правило, есть что-то завораживающее, и, как правило, оператор здесь поистине не последнее лицо.

Так и в «Женихе». Картина черно-белая, многоплановая по работе со светом — от прелестных пастельных портретов до нарочито острых контрастов, почти провалов. Экран и безжалостен, и романтичен. Условная пла-

стика экрана чрезмерна, изломана, но в этом и есть стилевая задача — отразить внутренний мир ни в чем не уверенный, испуганный, смятый гнетом собственной рефлексии.

Назову также другие приметные картины, получившие дипломы. «Воскресный день» (Грузия, Институт театрального искусства) безвременно погибшего молодого грузинского режиссера Г. Ревишвили, напомнивший старую новую волну молодого грузинского кино восьмидесятых. И пронзительный, щемящий, как его название, «Осенний снег» (ВГИК, мастерская В. Кочеткова, режиссер В. Навасайтис). Заслуженно была премирована и крепкая профессионально и творчески программа вгиковской мастерской видеофильма А. Иванкина, В. Доброницкого, А. Сиренко, И. Клебанова.

Киношколы

В конкурсе фестиваля принимали участие киношколы ближнего и дальнего зарубежья: Украина, Белоруссия, Литва, Италия (анимация), Франция, Австрия, Германия (Потсдам, Берлин, Мюнхен). Может быть, у киношкол сейчас плохая полоса, а может быть, мы видели не лучшее, но программы были слабыми.

Фильмы Западной Европы, за редким исключением, производили впечатление случайных почеркушек. И даже если согласиться, что стартовые задачи у их студентов отличаются от наших — в киношколах не создают фильмы, а просто учатся профессии, владению камерой,— то все равно естественно желание видеть на фестивале нечто пусть ученическое, несовершенное, но индивидуальное. Увы! Увы! Смотрели ли мы просто этюды или готовую к прокату продукцию (итальянская анимация) — похоже, художнические задачи перед студентами даже не стояли — так вялы и безлики эти фестивальные ленты.

А наше ближнее зарубежье приходит к такому же грустному результату с другой стороны, со стороны безразмерной иррациональности. Выбирают ли сразу неподъемного классика (тут хорош оказывается Хулио Кортасар как самый доступный) или незамысловатый материал — все как-то наблюдается явное преувеличение автором своей кинематографической мысли. А главное: пусть бы непонятно, но тогда уж красиво, или загадочно, или страшно. А то все как-то невменяемо. И ближнему зарубежью, и Западной Европе до киношкол бывшей Российской империи — расти и расти.

Что касается ближнего зарубежья, то остается загадкой, если судить по студенческим кинопрограммам, для чего нужен был национальный суверенитет. Ну, хоть бы кто-нибудь попробовал возрождать национальное кино — по материалу или по духу. А то ведь все сюжеты складываются в разряженном космическо-космополитическом пространстве. Даже если и в лесу, и в комнате на постели, и перед закрытой дверью, и в театральной гримуборной. А родная моя Украина и вовсе отличилась. Мало того что фильм Натальи Андрейченко (не путать с известной актрисой), сделанный в Киевском институте театрального искусства имени Карпенко-Карого, снят в фиолетово-эмалевых тонах дремучего модерна со сладким привкусом лесбоса, так еще и обе героини излагают свои душевные муки исключительно на английском языке. Да и назван фильм в программе неизвестно на каком языке — «Ночь о любви». Выходит, я от дедушки ушел и от бабушки ушел. Надо, конечно, прорываться в мировую культуру, но зачем же так стремительно.

Безусловно, и ВГИК и Высшие курсы выгодно отличает профессиональная, мировоззренческая и эстетическая зрелость кинематографических работ при всех их видимых несовершенствах, если рассматривать программы целиком.

Причем ВГИК, который был организатором и хозяином фестиваля (следует, мне кажется, поблагодарить оргкомитет во главе с бывшим студентом-киноведом, а теперь педагогом Сергеем Лазаруком, ибо всем ясно, скольких трудов стоит нынче всякое благое культурное дело), показал себя и творческим центром фестиваля. И если его игровые мастерские оставляют желать лучшего (здесь необходим прорыв к новому уровню), то документальные мастерские (Т. Семенова, В. Кочеткова) просто блистательны. Это серьезнейшая школа эстетического познания мира.

Девиз фестиваля

Остается сказать о единственной зарубежной киношколе, чья программа была отменно хороша. Это Мюнхенская школа. Высший институт кино и телевидения в Мюнхене. Два фильма из пяти в ее программе получили награды. Но и вся программа отличалась уровнем эстетической взрослости — ясностью взгляда, интеллектуальной ироничностью, динамизмом экрана.

Фестиваль студенческих фильмов шел под

девизом «Человек — культура — экология». Фильм Мюнхенской программы «СИМЕНС. ЭКСПО-92» режиссера Рихарда Цезара получил приз — за лучшее воплощение девиза. Фильм действительно оказался символом фестиваля. Это музыкальный клип, идея которого напоминает «Репетицию оркестра» Феллини. Искусство как отражение гармонии или дисгармонии мира. Фильм состоит из трех частей — «Creation», «Destruction», «Reconstruction» (творение, разрушение, возрождение). Мы слушаем симфонический концерт для фортепиано с оркестром — музыка была написана специально, и под нее снимался и монтировался фильм. Кадры оркестрантов сменяются кадрами-документами нашего прекрасного и яростного мира. Здесь они как кадры-знаки: горы, леса, океаны, тюлени на льдинах, соло джазового ударника-негра. Затем прекрасное уходит, остается ярость. Оркестр разлаживается, дирижер передразнивает скрипача и злобно стучит палочкой, как палкой, пианист колотит по клавишам так, что они разлетаются в разные стороны, и фортепиано оскаливается выбитыми зубами. Сломалась музыка, взрываются дома, мосты, хлам и сатанинский дым заполняют экран. Мелькает несчастная птица на берегу моря со слипшимися от нефти перьями — символ войны в Персидском заливе, кадры, обошедшие экраны мира... И снова согласно играет оркестр, и журавль летит в солнечном небе, и поезд мчится гибкой стрелой по ажурному мосту, и лес просыпается в тумане росы, и водопады грохочут о величии и несказанной красоте Божьего мира. Оркестранты словно выпевают гармонию жизни, приводят все в согласие своим искусством, а, может, напротив, природа им служит примером и образцом — чтобы одуматься и играть в лад.

Картина производит оглушительное впечатление. Она как стихия. Динамизмом своей зрелищной неотразимости она возвращает к каким-то первобытным впечатлениям от кинематографа. Мир движется. Он живет, дышит, играет, бежит, плывет, цветет. О ужас, его может не быть. О радость, он есть. Это гимн, ода, аллилуйя.

Фильм возвращает к забытой радости — чувству кинематографа как такового. Перед нами его витальность. Могущество ритма. Безоглядность движения. Поэтическая стихия. Словно волшебная сила вытерла пыль с усталого мира — и он засверкал, засиял, зазвучал. Предстал в своей славе.

Да, кинематограф — это мировоззрение. Восторг бытия. Молодость мира.

Ваше величество. Ваше Могущество. Ваше Сиятельство — Кино.

Анатолий Гребнев

Дом для богатых

1

Аким Петрович Шпет отпустил извозчика и, осмотрев дом, к воротам которого был доставлен, даже как бы и заглянув в сами ворота, проследовал в парадный подъезд, поманив за собой спутника.

Здесь все имеет значение: и то, как Аким Петрович расплачивался с извозчиком, опустив руку в карман за мелочью, а затем обсчитав эту мелочь на ладони; и взгляд, брошенный им в глубь ворот, а затем на вывеску заведения, находившегося в цокольном этаже,— то была меховая лавка; и то наконец, как он позвал спутника, не обернувшись к нему, то есть зная, что тот здесь, никуда не денется, и как бы видя его спиною.

И то, как поднимались по лестнице на третий этаж — Аким Петрович твердым шагом, не передыхая, несмотря на возраст и вес, а спутник — следом, с одышкою, хоть и был помоложе годами.

Шел год 1857 или около того, начало второй половины прошлого столетия; дом был относительно новый — петербургский дом на Владимирском проспекте в квартале от Невского; на первом этаже, как уже заявлено, помещалось скорняжное заведение братьев Орловых, второй, третий и дальнейший этажи, всего пять, были жилыми и сдавались внаем; сам владелец располагался на третьем, и вот он, владелец, предстал перед гостями — господин лет тридцати, с невыспавшимся лицом игрока, барин и щеголь из тех, кто испытывает судьбу. — Евгений Прокофьевич Бурковский...

— Господин Шпет?

— Господин Бурковский? — так они познакомились, обменявшись кивками, после чего Аким Петрович представил своего спутника:

— Господин Козлов, мой поверенный.

Господин Козлов, стряпчий, поклонился.

— Изволите показать нам ваши апартман? — спросил Аким Петрович с некоторым акцентом, так, что получалось — «исволите» и «покасать».

— Отчего же,— сказал с легкостью Бурковский.— Вот здесь, господа, у нас зала для приемов, гостиная. Там дальше кабинет, прошу...

Пора перейти к описанию квартиры, которую занимал в настоящий момент господин Бурковский и которая, как мы услышим, подлежала срочной продаже. Полы в гостиной и кабинете — начнем с полов — были устланы разноцветной плиткой с узорами, стены покрыты шелковыми обоями, стулья с гнутыми ножками обступали обеденный стол, кресла покоились в кабинете, и там же в углу притаился ломберный столик под зеленым сукном. Обилие книг, расставленных по полкам, а также и брошенных тут и там, в том числе и раскрытых на середине, говорило о культурных занятиях хозяина, хотя, вероятно, и бессистемных; картины на стенах были подобраны скорее всего случайно и тем не менее обнаруживали достоинство вкуса...

Из кабинета еще одна дверь, как бы потайная, неразличимая в стене, вела в уютную спальню, также с картинами, но еще и с венецианским зеркалом в простенке. Некоторый беспорядок выдавал в хозяине человека, не делающего разницы между днем и ночью. Другая дверь из спальни вела в ванную и вновь в коридор, так что Бурковский и его спутники проделали как бы круговой путь по квартире.

Вероятный покупатель был равно и внимателен и равнодушен в процессе осмотра. Его цепкий, ничего не упускающий взгляд, взгляд оценщика, не выдавал никаких эмоций. Так, вероятно, и полагалось. Лишь однажды в глазах Акима Петровича остановилось нечто похожее на любопытство: в кабинете, вблизи письменного стола, красовалась необычная картина в золоченой раме — вот тут г-н Шпет застыл и оборотился к хозяину.

— Это? — сказал Бурковский.— Это, видите ли, в знак признательности. Эта пятерка принесла мне когда-то сумму в сто тысяч, вот представьте. Я метнул в штос, и она мне рутировала. Вот я ее миленькую и заключил.

Г-н Шпет слегка, только слегка усмехнулся по этому поводу и продолжал осмотр. Г-н Козлов, стряпчий, следовал за ним, как тень.

Здесь же, в кабинете, когда Аким Петрович впервые, изменив себе, потрогал руками осматриваемый предмет, в данном случае ломберный столик, хозяин предложил неожиданно:

— Сыграем?!

— Что?

Бурковский кивнул на ломберный столик, повторив таким образом предложение.

— И во что же изволите играть? — спросил Аким Петрович.

— Ну, это дело вкуса. Отчасти и времени. В данном случае подошел бы рокамболь или макао, или уж для быстроты шнип-шнап, или юрдон, как пожелаете,— и в руках у Бурковского появилась колода.

— Да-с,— проговорил Аким Петрович.— В другой раз непременно-с.— И вытащил из жилетки массивные часы, справляясь о времени.

Он еще прошелся и осмотрел — теперь уже предметы мебели, оценивая и как бы примеривая их на себя, в том числе и картину — копию «Спящей Венеры» Джорджоне, висевшую в кабинете над камином. Заметил, воздев палец:

— Здесь ей жарко. Портится...

Наступил решающий момент. Аким Петрович присел на банкетку и спросил:

— Сколько?

— Назовите вашу цену,— сказал Бурковский.

— Это не порядок,— возразил Шпет.— Продаете вы.

— Сорок тысяч,— сказал Бурковский.

Шпет ответил красноречивым молчанием, побарабанив пальцами по столу.

— Бога ради,— сказал Бурковский.

— Что?

— Пальцами. Это дурная примета. Итак?

Шпет пожевал губами.

— Этот дом для состоятельных людей,— продолжал Бурковский,— вот о чем мне надобно вас предупредить. Дом для богатых. Архитектор Скарлатини (говорит ли вам что-нибудь это имя?) был приглашен моим дедом, точнее перекуплен им или, проще сказать, уведен из-под носа у самого графа Безбородко, дед мой любил такие дерзости, и до поры это ему сходило с рук. Я мог бы вам рассказать истории, господин Шпет... Итак?

— Я слушаю вас,— сказал Шпет.

— Тридцать шесть,— уступил Бурковский.— Квартира эта, господин Шпет, дорога мне не только в прямом, то есть материальном смысле. Если бы не крайние обстоятельства, я не уступил бы ее вам и за миллион. Но судьба моя, увы, повернулась, я был женат, теперь одинок. Не знаю, сталкивались ли вы в вашем опыте жизни с низостью и коварством, я же познал их полной мерой. Дом этот, поверьте слову, знал и дни благоденствия, это нетрудно заметить наблюдательному глазу. Эти стены видели людей, чьи имена только лишь из скромности я не стану вам называть...

— Сколько вы желаете? — спросил Шпет.

— Извольте меня выслушать...

— Какая надобность?

— И тем не менее,— настаивал Бурковский.— Стены тоже имеют свою историю и, если хотите, свой мистический дух. Они сохранят вам покой и счастье, если, разумеется, вы не вздумаете их перекраивать, что было бы крайне нежелательно. Более того, я бы поставил это своим условием.

— Что? Какое условие? — встрепенулся Аким Петрович.

— Не трогать здесь ничего!

— Да-с,— сказал Шпет, поднимаясь.— Увольте, весьма сожалею, был очень рад.— И сделал знак стряпчему.

— Так мы не сговорились? — удивился Бурковский.

— Двадцать четыре, и никаких условий,— это уже в дверях.

— Яков, проводи! — крикнул Бурковский, и фатоватый благополучный лакей вынырнул из внутренних покоев.

— У вас имеется мой адрес,— обернулся невозмутимый Аким Петрович.— Когда надумаете, пришлите сказать, честь имею...

2

Дом на Владимирском проспекте, в квартале от Невского, существует ныне, в 1992 году, под номером 25-а, фасад его с лепными украшениями сохранился, хотя и потускнел изрядно, и, как многое в нашем городе Петербурге, требует ремонта. Внизу, в цокольном этаже, где по преданию помещалась

меховая лавка братьев Смирновых, ныне обосновалось заведение куда более нужное современникам: «Кулинария». В него ведут три ступеньки вниз. И наоборот, чуть выше тротуара — три ступеньки вверх — находится подъезд: дубовая дверь с резными узорами и за нею парадная лестница, сбитые ступени, все те же.

В описываемый день к подъезду подрулила светлая «Волга», остановилась, отчасти захватив колесами тротуар, и трое наших современников, двое мужчин и женщина, вышли и задрали головы, осматривая дом. Чтобы охватить его доверху, им пришлось сойти с тротуара на проезжую часть. Один из них вытащил из дипломата книгу, скорее всего альбом, раскрыл на нужной странице, сверяясь.

— Да,— заключил он,— вот видите...

Из двух мужчин один был кругленький, лет под пятьдесят, в лихой клетчатой кепочке на лысой голове и в кожаном пальто до пят, другой — помоложе, украшенный бородою. Этот и смотрел в альбом. Женщина стояла рядом со скучным лицом человека, находящегося на службе.

Кругленький в кепочке также глянул в альбом и произнес:

— Архитектор Винченцо Таракани?

— Маурицио Скарлатини.

— Я их всегда путаю,— сказал кругленький.

— Первая треть прошлого века, русский ампир,— продолжал с серьезностью бородач, держа на весу альбом.— Для того времени, в общем, стандарт, хотя дома эти отличались оригинальной планировкой внутри. Можем посмотреть.

Заметим, что в это время к дому пристала еще одна машина — красный «Москвич» пристроился за белой «Волгой», точно так же прихватив колесами тротуар. Из машины вышли двое молодых людей — он и она, оба в джинсах, оба в очках. Вытащили чемоданы, тюфяк, раскладушку, поволокли в подъезд.

— Шумно,— сказал кругленький.— Машины, трамваи.

— Всюду шумно,— сказал бородач.— А где нынче не шумно?

Порассуждав таким образом, троица двинулась к дому. Бородач с женщиной забрались в лифт, кругленький предпочел пешком. На третьем этаже встретились, здесь оказалось три двери, в одну из них позвонили; открыл мужчина в милицейских брюках и майке, с полотенцем через плечо.

— Разрешите? — спросил кругленький, уже, впрочем, переступив порог и приглашая остальных.

— Насчет ремонта, что ли?

— В том числе.

Следуя в глубь коридора, они, все трое, тщательно осматривали, каждый по-своему, запущенную коммунальную квартиру, пока еще только стены, двери и потолок, а затем уже и кухню, где оказались в конце своего пути. Милицейские брюки шли за ними следом.

— Так-так,— говорил важно кругленький, уже входя в свою роль председателя комиссии.— А тут у нас что? Ясненько. А сами где изволите проживать?

— Вот, вторая дверь,— отвечал милиционер.

— А это чье добро? — спросил кругленький, споткнувшись о сундук в коридоре.— Убрать надо. Читали последнее постановление?

Высунулся из двери еще один жилец — бархатный старичок.

— Трубы менять думаете? Все ржавые.

— Правильно, отец, все кругом ржавое, все менять. До основанья, а затем... Трубы! Пометьте себе, Платон Михайлович. Задействовать наших депутатов. Депутатский корпус!..

Нужно ли пояснять, что мы находимся сейчас в той же квартире, что и двумя страницами раньше, сто тридцать лет назад. Но нет, не напрягайте свое воображение: ничего похожего мы с вами здесь не увидим. Разве что стены остались те же, да и они, кажется, передвинуты. Где гостиная г-на Бурковского, где его одинокий кабинет? Не эта ли комната, в которой ныне обитает милиционер с женой и детьми. А вот другая — тесно заставленное убежище старичка пенсионера. А вот и третья, точнее первая от входа, дверь закрыта, и председатель комиссии, уже вполне освоившись с ролью, приотворил ее.

— Стучать надо,— сказали из комнаты.

И впрямь: лучше бы постучать. Двое, он и она, обоим по двадцать лет, оба в очках, сидели в обнимку на раскладушке, посреди нежилой пустой комнаты, куда они, как можно понять, только что въехали.

— Пардон,— сказал кругленький.— Комиссия из райсовета, райжилотдела, соцбытсектора,— и что-то он еще наплел из первых попавшихся слов.— Разрешите взглянуть!

Комната, судя по стенам, ждала немедленного ремонта. Старые обои частью отвалились и висели, частью были уже и отодраны, и в этих местах проглядывали слои газет. Почему-то именно это обстоятельство привлекло комиссию: кругленький, не стесняясь, потянул за надорванный край обоев, обнажив еще кусочек стены с пожелтевшими страницами.

— «Рабочий путь»,— прочел он с восхищением.— Это какой же у нас год? «Ударим пролетарским молотом по частной собственности»... Есть, братцы, что почитать на ночь! — Тут он наконец обратился к молодой паре:— Вас как величать?

— Сапожников.

— Ну зачем так официально! Имя!

— Юрий.

— А подругу жизни? Ее должны звать Ирой. Угадал? С новосельем вас, друзья!

Бородач тем временем обстукивал стены.

— Тут капитальная, Роман Петрович,— доложил он председателю.— А эта — убирается.

Что сие могло значить? В проеме двери, так и не закрывшейся с приходом комиссии, столпились теперь обитатели квартиры, всем было интересно. Милицейская жена привела двух детей. Появились еще и две старушки.

— Кто это к нам стучал? — спросила одна из них.— Мы из десятой квартиры. Это вы стучали?

— Насчет ремонта,— просветил старушек милиционер.

— Это сколько же может продолжаться! — выступила вперед старушка. (Слово это, впрочем, не очень подходит к женщине преклонных лет, сохранившей гордую фигуру и громкий голос.) — Новое начальство, новые обещания, и опять все с нуля! Товарищ Панов обещал письменно, теперь, оказывается, уже и нет Панова! Кому писать? Вы хоть там у себя разберитесь!

— Разберемся, обязательно разберемся, уже разбираемся,— сказал кругленький. Роман Петрович.— Все сделаем, уважаемая. В обозримые сроки. Много, видите, нерешенных проблем на сегодняшний день...

Женщина вдруг заулыбалась.

— А я вас узнала! Ну как же! Товарищ Румянов! По телевизору, «Вокруг смеха». Ну как же!

— Мы с ним похожи,— сказал Роман Петрович.— Нас даже путают. Это есть.

— И голос!

— И голос также. Имеет место. Ну что ж, товарищи, будем подводить черту. Вы все записали, Нина Ивановна? Спасибо, друзья, до свидания.

И комиссия удалилась, провожаемая жильцами до самого лифта. Здесь опять бородач и Нина Ивановна поместились в кабину, а Роман Петрович отправился пешком.

Юра с Ирой закрыли наконец дверь.

— Ты машину запер? — спросила Ира.

Молодой супруг посмотрел в окно. «Москвич» стоял на месте, прихватив колесами тротуар. В «Волгу» тем временем усаживалась комиссия во главе с председателем.

— А правда, похож,— сказал Юра.

3

По мостовой катили пролетки, передвигались пешеходы второй половины XIX столетия, а в замеченном нами месте, где стоял под окнами «Москвич», остановился извозчик, и некий господин в крылатке, покинув экипаж, направился в заведение цокольного этажа, носившее на сей раз причудливое названье «Капернаумъ».

То был всего-навсего трактир, предлагавший, как гласила вывеска, дешевые обеды и весьма популярный, как мы сейчас убедимся, среди пишущей братии Санкт-Петербурга. Слово «Капернаум», да будет вам известно, принадлежит далекой истории. В древнем селении под таким названьем Христос исцелял святой водой всех калек. В нынешнем Капернауме страждущие братья писатели и репортеры сидели бок о бок за длинным столом, по обе его стороны, и, торопливо макая перья в одну чернильницу, строчили свои тексты на длинных полосах бумаги, запивая работу недорогим хересом и пивом, закусывая расстегаями и жареной колбасой.

Но эта часть рассказа у нас еще впереди, а покамест господин в крылатке, заглянув одним глазом в заведение, направился дальше, а именно вбок, в парадное и вверх по лестнице, туда, где и разворачиваются наши события, и господин этот был не кто иной, как Бурковский — из дальних странствий воротясь. Уже внизу он, надо понимать, удивился переменам, происшедшим в его отсутствие. Не меньшие перемены ждали его и вверху. Дверь квартиры оставалась та же, и тот же звонок с медной ручкой в виде собачьей головы, а уж далее, за дверью, оказалось все другое. Откуда-то взялась стена-перегородка, отделившая часть прихожей, а на месте изящной арки — входа в апартаменты — была теперь обычная дверь, и это еще не все. Одним словом, бывшая квартира разделилась на две, может быть, даже и на три, со своими жильцами в каждой; так распорядился новый владелец. Владелец прежний остановился перед первой же дверью, той, что налево, еще не решив, куда направить шаг.

В этот момент дверь распахнулась, и прямо на Бурковского, оттесняя его, двинулись какие-то люди, как раз направлявшиеся на выход. Их было много, человек пятнадцать — не меньше: странные господа и девицы, никак не похожие на загулявшую веселую компанию, скорее что-то другое. Бурковский отступил, пропуская их, и невольно спросил вслух: «Кто это?»

В свою очередь и в комнате с отворенной дверью спросили: «Кто это?» — увидев Бурковского. Двое, он и она — очевидно, хозяева или жильцы — рассматривали нежданого посетителя.

— Ну же! Смелей! Что стали на пороге? — с бесцеремонностью произнес мужчина. Женщина тем временем как бы заслонила собой дверь в комнату, а затем и притворила ее.

— Пардон,— молвил Бурковский.

— Да уж, конечно, пардон,— продолжал в том же тоне мужчина.— Что вас в особенности интересует, сударь, проходите, смотрите.

— Я бы желал-с...

— Чего вы желали бы, это понятно. Вот комната, и вот мы к вашим услугам. Максимов Георгий Иванович. Моя супруга.

— Бурковский Евгений Прокофьевич... Могу ли я видеть хозяина, господина Шпета?

— Хозяина, господина Шпета вы можете видеть внизу при заведении, о чем, полагаю, вам хорошо известно.

— Откуда же мне это может быть известно?

— Да все оттуда же, откуда и остальное, — сказал мужчина, назвавшийся Максимовым, нехорошо усмехнувшись.

— Позвольте, сударь! — голосом дуэлянта проговорил Бурковский, но тут его внимание отвлеклось на посторонний предмет, и он забыл о своей претензии. Предмет сей находился здесь же, в прихожей, и это было зеркало, то самое, до недавних пор служившее ему, Бурковскому, в его бывшей спальне. Бурковский сделал невольный шаг и потянулся рукой к раме, огладил ее, сказал: «Да-с» — и с этой репликой удалился, оставив в недоумении Максимова и его жену.

— Мне это не нравится! — сказал жене Максимов.

Бурковский же направил стопы в заведение на цокольном этаже.

Итак, это был «Капернаум», дававший приют и пищу, как уже сказано, пищущей братии Петербурга, и здесь сейчас била ключом жизнь — носились с тарелками и кружками официанты, а в глубине зала, под сводом, за уютной конторкой сидел сам владелец заведения важный и независимый — Аким Петрович Шпет.

— Честь имею,— сказали в очередь оба — новый хозяин дома и прежний.— Чем могу? — спросил новый у прежнего.— Прошу вас!

— Благодарю,— отвечал Бурковский.

— Ваш покорный слуга,— отвечал в свою очередь Шпет.

Так они обменивались любезностями, одновременно знакомясь друг с другом наново и как бы оценивая, кто чего стоит на сегодняшний день.

— Из каких краев изволили?

— Из Парижа.

— Я так и подумал.

— Вот, рассуждаю про себя — не поторопился ли с продажею дома,— сказал с серьезным выражением Бурковский.— Дороги мне эти стены, Аким Петрович! И уж простите, не могу не попенять вам: зачем же вы позволили таким, простите, образом переделать?

— По-моему, очень красиво («Отшень красиво»),— сказал с гордостью Шпет.

— Не нахожу.

— Мне отшень жаль!

— Мне тоже!

— Я делаю хороший доходный дом! Я делаю отель! Разве нет? — все более утверждаясь, проговаривал Аким Петрович и заиграл пальцами по столу, так, видно, и не избавившись от старой привычки, а может, на сей раз и нарочно испытывая терпенье бывшего хозяина, и тот, что поделаешь, воздержался от замечаний.

— А если я, представьте себе, надумаю выкупить его обратно? — спросил Бурковский.

— О да! Возможно! — слегка улыбнулся Аким Петрович.

— И я бы, откровенно скажу, не постоял за ценой.

— Тем более!

— Дела мои некоторым образом пошли в гору!

— О да, я заметил!

— Собираюсь жениться.

— О-о! Поздравляю.

— За невестой дают приличное состояние.

— А как же!

— Это пока секрет.

— Вы можете на меня положиться.

— Так что мы еще вернемся к этому разговору! — предупредил Бурковский.— Я просил бы пока по возможности сохранить ту мебель, какая там осталась. Зеркало. Это все я намерен...— Евгений Прокофьевич очертил рукой круг.

— О, конечно! — со всей готовностью отозвался Шпет.— Я буду ждать! А пока... не изволите ли откушать?

— Я обедаю у Фогеля.

— Понимаю. И все-таки! — И Аким Петрович, великий знаток человечества, повел гостя к столу, мановеньем руки освободил для него место, подняв одного из репортеров вместе с его пером. Бурковский оказался между двумя другими в их тесном соседстве.— Это почтенные господа, они пишут в газетах,— пояснил Аким Петрович.— Семен! — позвал он человека, указав на Бурковского.

Тут мы их и оставим.

4

«Москвич» отъехал — ступил колесами с тротуара на мостовую и удалился.

Падал снег. Смеркалось. На старой улице в XIX веке зажигали фонари. К «Капернауму» подъехал экипаж, вышли трое, скрылись в парадном.

Трое поднимались по лестнице: жандармский офицер в шинели с портупеей и два его спутника в одинаковых цивильных пальто и котелках.

Поднимались по лестнице, входили в квартиру.

— Извольте,— говорил им Аким Петрович Шпет (получалось: «исвольте»).— Вот здесь отдельный ложемент со входом, тут еще другой, а за стеной своя дверь, можем пройти... Здесь у меня, изволите видеть, жилец, одинокий человек...

Офицер сделал знак спутникам, и оба штатских направились к двери, уже заранее, по всему судя, намеченной, сам же проследовал в помещение по соседству, пропустив вперед Акима Петровича.

Здесь была тесноватая комната, некогда примыкавшая к спальне г-на Бурковского, а ныне отгороженная — жилище одинокого стесненного в средствах обитателя, и им оказался, как ни печально, тот же Бурковский Евгений Прокофьевич.

Он сидел за ломберным столиком, все тем же, и перед ним была колода карт — он раскладывал пасьянс. Постаревший, с небритой седой щетиною, в халате. Этот халат да ломберный столик — вот все, что и оставалось от былых времен. Впрочем, гордый характер не покинул Евгения Прокофьевича и в теперешнем его положении.

— Чем обязан? — спросил он, не тронувшись с места и не оставляя карт.

— Капитан Скороходов,— представился жандарм.— На основании уголовно-процессуального уложения привлекаетесь в качестве понятого при совершении обыска.

— При всем желании,— сказал Бурковский, перекладывая карту.

— Как-с, не понял,— сказал капитан Скороходов.

— А вот так-с. Не могу-с, господин капитан. Принципы не позволяют, равно как и вообще. Прошу выйти.

— Закон дает мне право.

— Тут нет ваших прав. Аким Петрович, покажите господину жандарму выход, не ставьте меня в необходимость...

— Однако же,— сказал капитан.

— И дверь за собой, пожалуйста,— напомнил Бурковский.

Обыск совершался в соседнем ложементе — комнате с выступом, составлявшей кабинет и столовую, и в смежной с ней спальне. Капитан Скороходов занял место за столом, разложив здесь бумаги; помощники копались в вещах; понятые жались у двери. Все это как бы не касалось хозяев, пребывавших здесь же в позах неподвижных и безучастных, лучше всего выражавших владевшее ими холодное презрение, скажем так.

— Максимова Ксения Ильинична, урожденная Флавицкая, с какого времени квартируете в этом доме? — спрашивал капитан Скороходов.

— С прошлого года, февраля месяца,— вступил с готовностью один из понятых, а именно Аким Петрович. Другой, дворник с бляхой, стоял, торжественно вытянувшись, руки по швам.

Капитан обернулся к Акиму Петровичу, как бы спрашивая удивленно: «Кто это там?» — и тем недвусмысленно дав понять, что желает говорить в данном случае с Ксенией Ильиничной. Капитан был молод, несколько надменен, по-своему изящен, с ниточкой усов и блестящим пробором.

— Желаете ли предъявить властям в добровольном порядке какие-либо предметы оружия, печатные издания и прочее, прямо или косвенно содержащее угрозу правопорядку?

— Нет, не желаю.

— Господин Максимов Георгий Иванов?

— Нет.

Оба штатских тем временем проворно приносили и складывали перед капитаном все, что попадалось под руку,— книги, брошюры, пачку писем, перевязанную ленточкой, и другую, разрозненную, и дамскую сумочку, содержимое которой без церемоний вывалили на стол.

— Что вы ищете? — спросила Ксения.

— С вашего разрешения мы применим другой порядок,— сказал с тонкой улыбкой капитан.— Сначала вопросы будут заданы вам, а уж потом, если будет желание и время... Скажите, Ксения Ильинична: Подъячев — говорит ли вам что-нибудь это имя?

— Нет.

— Странно. Этот господин утверждает, что оба вечера девятого и десятого он провел здесь, у вас...

Оба штатских меж тем продолжали свое дело. Один из них, выйдя из спальни, доложил:

— Там зачем-то стулья... много стульев...

— Какой вы недогадливый, Верзилин,— сказал капитан.— Господа собирались, обсуждали мировой порядок. Не на полу же сидеть.

— Оставьте ваши умозаключения при себе,— сказала Ксения.

— Постараюсь, мадам. Итак, господин Подъячев. Он утверждает, что оба вечера провел в вашем обществе. Вы могли бы его выручить, если бы подтвердили этот факт. Это его алиби.

— Не помню такого.

— Не помните или не знаете? Это существенно в данном случае... И вы, господин Максимов? Не помните и не знаете?

— Я не желаю вам отвечать.

— Ваше право. Итак, что у нас там, Охапкин?

— Вот книги-с. На французском,— сказал Охапкин.

— На французском. Бедный Охапкин. Не знает французского.— Капитан с заметным удовольствием перебирал книги.— Вот видите, тут даже отчеркнуто карандашом... Сие означает: всякая собственность есть кража. Ни больше, ни меньше. Сочинение господина Прудона. Не будем это трогать, Охапкин, пусть господа просвещаются.

— И это вот.— Охапкин положил на стол фотографический портрет в овале на паспарту, с надписью.

— Верните на место! — сказала Ксения.

— Верните, Охапкин. Это Достоевский. Надо бы вам знать современных писателей.

— А я его знаю,— сказал Охапкин.— Знакомы, имел честь.

Его коллега Верзилин уже приступил к последнему, очевидно, решающему акту этого спектакля — тому, что должно было определить его исход. Несчастные понятые, г-н Шпет и дворник Серафим, попрежнему жались у двери. Супруги Максимовы сидели с тем же безучастным видом, выражавшим презрение. Капитан Скороходов что-то писал, мучаясь с чернильницей, в которой не хватало чернил. А Верзилин, теперь уже вдвоем с Охапкиным, занялись стенами — простукивали их костяшками пальцев, выслушивали — и тут-то таилось самое загадочное и опасное, выигрыш и проигрыш, поворот судьбы.

— Теперь я, пожалуй, отвечу на ваш вопрос,— сказал, отставив чернильницу, капитан Скороходов.— Что я ищу. Я ищу следы преступной деятельности людей, покусившихся на принятый в обществе порядок. Считаю это, если хотите, своим долгом. И вполне отдаю себе отчет, что люди эти обладают достаточным опытом конспирации и вдобавок недюжинной смелостью, которую я бы не назвал доблестью, потому что в данном случае эта смелость происходит от небрежения жизнью, как собственной, так и окружающих. В том и опасность. Полагаю, что ответил на ваш вопрос. Тот, кто не дорожит собою, опасен и для других.

— Вы еще и философ,— сказала Ксения.

— Да, Ксения Ильинична.— Он снова взялся за чернильницу, пытаясь дописать протокол.— Слышу ваше презрение и могу уверить, что мое к вам ничуть не меньше. Вот с той только разницей, что я желаю вам добра, добром же для вас было бы немедленное пресечение вашей деятельности, пока она не зашла слишком далеко.— С этими словами он отложил протокол, затем брезгливым движением взял со стола несколько писем, бросил их в наволочку, загодя принесенную из спальни Верзилиным, и стал ждать окончания обыска, уже, как видно, ни на что особенно не надеясь.

Верзилин тем временем забрался на стул, предусмотрительно подстелив под ноги газету, и продолжал свое дело уже вверху, потянувшись к печной заслонке. Был момент, когда могло показаться, что он близок к цели. Понятые следили за ним, напрягшись, и, кажется, сам Максимов замер в ожидании. Но нет, обошлось, и это, похоже, было концом обыска.

Наступала развязка. Капитан Скороходов подозвал к столу понятых. Шпет длинно расписался, дворник поставил жирный крест, капитан обратился к Ксении и услышал вопрос:

— Мы, вероятно, под арестом?

— Нет, зачем же-с,— последовал ответ.— Всему свой срок. Вот — извольте расписаться. И это вот, с вашего разрешения,— капитан показал на наволочку с письмами.

— Но на каком основании? — спросил Максимов.

— Не будь мелочным, Жорж,— сказала Ксения.— Господа изрядно потрудились, нужно же им хоть что-нибудь... Вот еще. Вы изволили уронить.

— Благодарю покорно,— кивнул капитан, подняв с пола конверт.— Основания вам известны, господин Максимов, вы ведь не новичок.

И затем, в дверях:

— Желаю здравия, господа.

5

При погашенных свечах можно было увидеть в окно, как трое садятся в экипаж и отъезжают, оставив пустое пространство улицы — мостовую, фонари, брезжащий рассвет в переулке... «Зажгите» — сказала Ксения. И только сейчас, за задернутой шторой, при заново зажженном свете, они свободно посмотрели друг на друга — и рассмеялись.

Бумаги, книги, случайные вещи, среди них почему-то бритва Жоржа,— все оставалось неубранное, и стул с постеленной на нем газетой стоял у кафельной печи, как и был оставлен. Максимов взобрался на него, дотянулся до заслонки — точно так, как до него это делал сыщик, но в этом месте и впрямь не содержалось никакой тайны, тайна была чуть повыше, надежно скрытая обоями с едва заметной, как теперь оказалось, щелью.

— Как он сюда не достучался,— сказала Ксения.— Сойдите, бога ради. Сейчас еще может хозяин...

— Утром. Он утром нас осчастливит.

Сели друг против друга. Все вокруг так и валялось, не хотелось ни к чему прикасаться.

— Один и тот же вопрос,— сказала Ксения.— Где они блефуют и где нет. То есть сколько знают на самом деле.

— Ровно столько, сколько знал Подъячев. Или Пшеничников, это поддается вычислению. Они как раз и создают иллюзию, чтобы закрыть подставное лицо. Это испытанный прием.

— Вы полагаете, он подослан? Я думаю, он сломался, это другое.

— Но гораздо раньше.

— Чего же они ждали?

— Они и сейчас еще ждут,— сказал Максимов.— Иначе б нас сегодня взяли. Меня-то, по крайней мере.— Он говорил это со спокойным знанием, буднично, уже начав освобождать диван.

— Вас одного?

— Вместе с вами, если уж так желаете,— пошутил он без улыбки.— Пойдемте спать, утро вечера мудренее.

Они не были мужем и женой. Ксения вышла в другую комнату, вернулась с постелью для Жоржа, которую он не дал ей стелить — привык все делать сам. Отношения их, деловые и дружеские, носили оттенок его снисходительного старшинства — и потому что он был старше годами, а ей едва сравнялось девятнадцать, и потому еще — это должно быть замечено,— что она только-только ступила на стезю, где у него уже был немалый и трудный опыт.

Они расстались на ночь, Ксения ушла к себе, он ободряюще кивнул ей на прощанье.

Свет горел в обеих комнатах — у него и у нее, потом погас одновременно, потом он увидел в темноте полоску света и услышал шаги: встала. Потом поднялся и он. Зажег свечу.

Ее голос спросил из-за двери:

— Не спите?

Вошла. Застала его одетым. Он собирался.

— Вы думаете, так лучше?

— Да. Утром это будет сложнее.

— И что дальше?

— Выбора нет. Оставаться легально — это значит быть под арестом, в тюрьме ли, на свободе ли со связанными руками, разницы я не вижу. Исчезнуть.

— Как я узнаю о вас?

— Услышите, наверно.

— А мне... оставаться здесь?

Вопрос, к которому он не был готов.

— Как решите. Нет, пожалуй. Какой смысл.

— Присядьте. Или вы торопитесь?

Он опустился на стул. Что-то еще оставалось недоговоренным. Вспомнил:

— Если возникнет Рукавицын, ему — оба адреса, но с тем непременным условием, чтобы перепроверить...

— Не надо так подробно. Я поняла.

Нет, не это. Совсем другая тема, разговор о другом, витавший между ними, ускользавший и неизбежный.

— Ксения,— сказал Максимов, глядя на нее с прямотой,— я виноват перед вами.

— Вы? В чем же?

— Но вы молоды, и все устроится, я верю.

— Вот вы о чем,— сказала Ксения.— Но тут нет вашей вины. И нет жертвы. Я решилась на этот брак с вами не только ради общего дела, но и с личной надеждой, вы это могли понять. Я любила вас.

— Что вы, Ксения. Зачем же так? Жизнь моя, вы это знаете, принадлежит не мне.

— Я это слышала от вас. И еще о том, что от любви рождаются дети, и что же потом будет с ребенком... Не будем продолжать, Жорж. Я, признаться, думала, вы мне скажете, что мне дальше делать одной, без вас, но вы и сами этого не знаете. Хорошо. Прощайте.

Он смотрел на нее раскаянно, так могло показаться в эту минуту. Но самолюбие ли взыграло в нем, мужская ли сила и слабость одновременно — он поднял ее с места и обнял, отведя ее руки и не давая говорить, и был момент, когда Ксения беспомощно оседала в его объятиях, и рядом была постель.

— Нет! — она оттолкнулась и отступила.— Не надо.— И заслонилась руками. И отступила еще, зацепив ногой стул, в угол комнаты, уже поправляя платье и застегиваясь.— От этого и вправду бывают дети.— Взгляд ее стал жестким, губы скривились усмешкой.

Она указала на собранный, стоявший у двери его баул.

— Идите. С Богом. Я помашу вам в окно.

На улице рассвело. Свет непогашенных фонарей оставался с вечера, свет нового дня поднялся из-за крыш. Из распахнутого окна с третьего этажа была видна фигура, отчетливо удалявшаяся по улице — через мостовую по противоположному тротуару и дальше. Шаги удалялись. Но вот послышались новые. Еще одна фигура отделилась от стены и пошла следом за первой, повторяя ее путь.

Ксения с тревогой припала к окну. За ним все-таки шли.

6

Спустя сколько-то лет Евгений Прокофьевич Бурковский, уже в образе солидного барина, немало поездившего по свету и преуспевшего, пожелал посетить дом, где некогда протекла его беспечная молодость. Кроме ностальгического чувства были у него к тому еще некоторые основания: он все-таки продолжал искать бумаги бывшей жены, теперь уже скорее из любопытства, поскольку был в настоящий момент безусловно богат. Как и подобало человеку его положения, он ездил в нанятой дорогой карете,

и кучер в ливрее ждал его возле дома, а слуга с раскрытым зонтиком сопровождал по выходе на тротуар. С неба накрапывало.

Но что это? Дом было не узнать. Гостеприимный «Капернаумъ» перечеркнут вдоль и поперек строительными лесами, вывеска исчезла; вход в парадное также отгорожен досками. А уж на самом этаже, на третьем — дверь высажена, прямо с площадки вы попадали в залу, оклеенную газетами, и комната с выступом хотя и сохранилась, но тоже была оклеена до потолка; да мы бы и не узнали ее, если б не этот выступ, причуда архитекторов, да кафельная печь, куда ей деться.

Кое-что из мебели оставалось в прихожей: стулья, все те же, стояли один на другом ножками вверх, и ломберный столик — вот он, тоже вверх ножками, и еще неподъемный окованный сундук в углу, невесть какими силами туда сдвинутый.

Хозяев не было, все настежь. Евгений Прокофьевич, поразмыслив, подозвал слугу и велел поднять крышку сундука. Там оказались какие-то бумаги, изрядно припудренные пылью и, как тут же убедился Бурковский, никакой цены не представлявшие,— пожалуй, даже не его бумаги. Он уронил их обратно в сундук, брезгливо отер руки и направился к выходу.

Тут наконец и появилась живая душа — человек, могший по крайней мере дать объяснения. То был дворник Серафим.

— Здорово, братец,— ответил Бурковский на его поклон.— Что ж это тут у вас? А где сам хозяин?

— Которого хозяина изволите? — спросил Серафим.— Ежели новый, то они в настоящий момент в отсутствии-с, а старый — почивши, царствие небесное.

— Вот как? Что ж это он? Давно ль?

— Да уж годов шесть будет. А после был ихний сын Петр Акимыч, а после еще господин Артуров, а нынче у нас Мосолов, первой гильдии, да у них три дома, этот четвертый, и управляющий господин Бок.

— Ну и что же они здесь проделывают?

— Не могу знать. Вроде бы как продали опять кому-то, а может, и нет.

— Все ты мне исправно объяснил,— сказал Бурковский и сунул дворнику ассигнацию.— Пойдем, Осип,— кликнул он слугу.— Не судьба, значит.

— Тут,было,спрашивали вас, барин,— сказал Серафим.— Одна особа с мальчиком, потом еще господин, потом, было, из полиции двое.

— Вот еще новости. А эти зачем?

— Не могу знать-с. Так что, ежели в другой раз спросят?

— А ничего. А ничего,— повторил Бурковский.— Далеко, мол, в европейских странах. Понял?

— Как не понять.

И еще раз, напоследок, Бурковский приподнял крышку сундука и самолично туда заглянул и потом долго, уже спускаясь по лестнице, отирал платком пыль с одежды и рук...

7

Полвека спустя жилое помещение на третьем этаже состояло из трех отдельных квартир, каждая со своим входом, под номерами соответственно 9, 10 и 11, и в настоящий момент в одну из них, освободившуюся, вселялись новые хозяева — комиссар железных дорог Серебряков и его смуглая красавица жена. Комиссар, как ему и полагалось, был могуч в плечах, жизнерадостен и доступен, красавицу смуглянку он только что увел от прежнего мужа, из мелкобуржуазной среды; новое жилище сулило полнокровную личную жизнь в дополнение к бурной общественной; за комиссаром и его чемоданами уже сразу, без промедления тянули телефон, за неименьем столика поставили его пока на выступ в стене. Мебели было не густо: от прежних хозяев оставалось треснутое венецианское зеркало, несколько ненадежных стульев да тяжелый сундук в коридоре.

— Ничего, обживемся,— утешал жену комиссар.— Стол бы надо. Да и кровать не помешала бы!

Двое товарищей, помогавших комиссарской чете при вселении, и третий, установивший телефон, стали прощаться. Напоследок один из них обратил внимание на дверь, служившую когда-то сообщением со смежной комнатой, а ныне заколоченную.

— А там чего? Живут? — и товарищ потолкал дверь.— Надо б выяснить, а то ведь...

— Все выясним,— успокоил его комиссар.— Все, товарищи, спасибо. Свободны. До встречи.

Молодые супруги остались одни и немедленно обнялись.

Но тут, пробуя голос, зазвонил телефон. И комиссар, не отпуская жену, дотянулся до трубки.

— Алло,— сказал он.— Серебряков. Слушаю. Записываю. Да-да. Ясно. Записал.— А на самом деле обнимал свою смуглянку.

И снова звонили. И снова он говорил:

— Алло. Серебряков.— На этот раз сурово:— Где, кто и почему? Это саботаж, товарищи, будем наказывать.— А сам подмигивал жене и не отпускал ее, пока вслед за звонком не раздался стук в дверь, впрочем, осторожный и почтительный.

— Да! Кто там? Входите.

Плотный человек, причесанный на пробор, в усах, занял собою проем двери, уже как бы и войдя и все еще оставаясь за порогом. Если бы не суконная пара со значком на лацкане, его можно было бы принять за явление дворника Серафима из эпохи полувековой давности, так они были похожи.

Условимся, что этот теперешний Серафим был сыном или, точнее, внуком тогдашнего, и звали его Серафимом Серафимовичем, обитал он в том же доме, только теперь уж не в дворницкой, а тремя этажами выше, занимая к тому же и пост председателя домового комитета.

В таком качестве он и предстал сейчас взорам комиссара и его жены — новых жильцов.

— Пухов Серафим Серафимович,— отрекомендовался он.— Председатель домкома. Имею обязанность лично познакомиться, и если какие будут замечания, а также вписать в домовую книгу.

— Вписывайте.

— Как говорили в старину, с новосельем вас.

— Почему только в старину? — сказал комиссар.— Не все старое мы отбрасываем. Спасибо, товарищ. Вы присаживайтесь.

— Хорошо.— Серафим Серафимович присел на один из стульев, выбрав тот, что попрочнее.

— Слушаю вас внимательно,— сказал комиссар.

— Я в случае чего аккурат над вами,— Серафим Серафимович ткнул пальцем в потолок,— в четвертом этаже.

— В случае чего,— подтвердил комиссар.

Серафим Серафимович не уходил.

— Не тесно ль будет? — спросил он и ткнул на этот раз в сторону заколоченной двери.— А то ведь можно, как говорится...

— Нет, не будет тесно,— сказал комиссар.

— А то ведь можно, как говорится,— продолжал упорно председатель домкома,— освободить площадь.— Тут еще с прошлых времен. И классово чуждые в том числе. Ясно.

— Да нет, не ясно,— сказал комиссар.— Их что же, на улицу?

— Вопрос не стоит, чтобы именно на улицу, тем более в зимнее время года. Но дом большой. К примеру, в нижнем этаже. Бывшая дворницкая так называемая.

— Не понял.

— А что тут не понимать, Алексей? — вступила комиссарша.— Товарищ предлагает нам выселить соседей. Так сказать, сверху вниз, поскольку сам он, как я понимаю, снизу вверх. И обещает нам свою помощь. Уже, можно сказать, сверху.

— Ты что-то совсем запутала,— улыбнулся комиссар.

— Никоим образом. Так вот, уважаемый, как вас, не беспокойтесь. И ступайте себе, пожалуйста. Идите.— Так закончила она решительно, после чего незваный гость удалился без слов, с выражением некоторого испуга на лице.

А комиссар сказал жене:

— Грубо!.. Что за, извините, господские замашки!

— Буржуйские. Я буржуйка,— заявила комиссарша.

— Перевоспитывать!

— Попробуй!

— Да уж придется! — Он то ли шутил, то ли нет, но уже шло к ссоре, а это у них было делом минуты — вот комиссарша вышла на середину комнаты, как на ринг, подогревая себя для удара.

— Не терплю наглости!

— Я, кстати, тоже,— не оставался в долгу комиссар.

— Это как прикажете понимать?

— Тебя никто не оскорблял! Этот человек виноват только в том, что он не кончал гимназий!

— И поэтому он у вас председатель!

— Он не у нас председатель!

— У вас, у вас! «Присаживайтесь, дорогой»!

— Я не делаю различий.

— Это вы делаете вид, что вы их не делаете!

— Успокойся, Аня! И не кричи!

Вот в таком духе. И эта бессмыслица могла продолжаться долго и, как водится, по нарастающей, да еще, того и гляди, перейти в рукопашную, но комиссар Серебряков вовремя остановился, предложив мир и объятия, что, конечно, было тут же отвергнуто.

Распахнулась дверь, и вошедшие без стука застали трогательную семейную сцену: комиссарша отбивалась от распростертых рук мужа.

Это были те же товарищи, что и вначале. Теперь они втаскивали в комнату мебель, невесть откуда взявшуюся: столик на гнутых ножках, обитый зеленым сукном, а затем и кровать — две спинки орехового дерева и к ним пружинный матрац.

— А это еще откуда? — спрашивала брезгливо комиссарша Аня.— Чье?

— Наше. Теперь все наше,— убедительно отвечали товарищи.

Столик был маловат, зато великовата кровать. Собрали ее, подкатили к стене. С тем и ушли, оставив супругов наедине с их монументальным ложем.

Ссора забылась так же легко, как и возникла. Аня рассмеялась первой. Теперь они стояли друг против друга, держась за спинки кровати, и покатывались со смеху — в общем-то без видимых причин, потому лишь, что были здоровы и молоды, а она вдобавок еще и смешлива. Рядом безответно звонил телефон.

8

Красный «Москвич» оставался под окнами, на тротуаре. Наверху, на третьем этаже молодожены Ира и Юра осваивали доставшееся им жилище. Комната с выступом ждала ремонта, топорщились отставшие куски обоев, слои старых газет. Тут было что почитать, и Ира с Юрой, занятые как раз отдиранием обоев, останавливались перед заголовками типа «Ударим пролетарским молотом» или более раннего времени: «Семь способов разбогатеть».

Эту статейку Юра изучил.

— Смотри,— просвещал он Иру.— Тотализатор. Тайны опекунства. Недвижимость. Как одеваться, чтобы произвести впечатление. Скупой платит дважды... Вот! Где искать клад! Смотри, это уже интересно! — Юра поддел ножичком статью, оторвал и спрятал.

В проеме двери появился сосед-милиционер — на этот раз в полной форме и с полосатым жезлом в руке.

— Может, чем помочь?

— Нет, спасибо.

— Сундук не мешает?

— Да нет пока.

Сундук помещался у самой Юриной двери.

— Все хотели убрать, кому он нужен, да, видишь, не пролезает. А как его внесли, ты спросишь. А двери другие были.

Милиционеру хотелось поговорить.

— Тут до вас пьяница один жил. Умер в прошлом месяце. Думали, опять такого же поселят... Ты ее не так! — Милиционер отобрал у Юры ножик и — раз-раз — подцепил и дернул кусок обоев, обнажив целый газетный лист — «Биржевой вестникъ».— Вот так-то!

Вернул ножик, забрал свой жезл и, откозыряв, удалился.

9

Так и выглядела эта комната в пору, когда она досталась молодой комиссарской чете. Стены в газетных столбцах, кафельная печь и выступ... Шел ремонт, на стены ложился новый исторический пласт — вот как раз «пролетарский молот» и явился в эту минуту под руками старого маляра. Старик припечатал к стене газетную полосу, взяв за уголки, а после разгладив ладонью и проведя щеткой.

И еще новость: дверь в смежную комнату, недавно наглухо заколоченная, ныне оказалась распечатанной и отворенной, и там была такая же комната и также в ремонте, а за ней еще и третья — эта уже в новых обоях и с обстановкой. Комиссарская чета, как видим, успела расширить свои владения.

Кипела работа: пока в первой комнате орудовал маляр, в двух других трудились женщины — комиссарша Аня и ее молодая помощница, обе в косынках, занимались уборкой, двигали мебель. В третьей комнате предполагался кабинет: стоял письменный стол с лампой, за ним книжные полки, еще наполовину пустые, разнокалиберные стулья вдоль стен, а в углу ломберный столик на гнутых ножках и на нем шахматы. Венецианское зеркало также присутствовало, хотя по-прежнему оставалось с трещиной, но это уж было делом времени...

— Что за «зэркало»! — поучала Аня свою юную помощницу.— Не зэркало, а зеркало, повтори, пожалуйста... Давай-ка вместе. Лучше вон в тот угол пока... Нюра! Ты слышишь меня?

Помощница, а проще сказать, домашняя работница, тоже была Анной, но не Аней, а Нюрой, такое вот различие. А кроме того, она была медлительной, как сейчас сказали бы, заторможенной, и этим также отличалась от хозяйки.

— Ты там на примусе посмотрела? — руководила Аня, Анна Казимировна.— Приедет Алексей Корнеевич — у него, как всегда, двадцать минут...

— Они все торопятся,— сказала Нюра.

— Что за «они»? «Они»! Отвыкай, пожалуйста! Мне уже и Алексей Корнеевич замечание сделал. Не «они», а «он».

Отношения их, между тем, были дружеские. Нюра, как могла, оберегала молодую хозяйку — та все норовила двинуть тяжелый стол или поднять банкетку, что ей, оказывается, делать не следовало. По фигуре Анны Казимировны еще ничего нельзя было заметить, но Нюра, конечно же, была в курсе, как и полагалось подруге.

— Маленький родится,— делилась с ней Аня,— всю эту рухлядь вон. Алексей Корнеевич хотел с самого начала. Он у нас не терпит старья, ему, видишь, все новое подавай.

— Новое — оно хужее,— заметила Нюра.

— Хуже — ты хочешь сказать? Да, в известном смысле так. Мой первый муж был как раз консерватор, любил старину... Маленького, я думаю, в эту комнату, а кабинет как раз в первую, так будет лучше... Алексей Корнеевич дочку хочет, так он по крайней мере говорит— по-моему, из суеверия, а на самом деле — сына. Коммунист, а суеверный, да? Только скрывает!

И Нюра смеялась.

— А я ведь, Нюра, тоже на работу пойду,— продолжала Анна Казимировна.— Вот как родится, годик исполнится — и на работу. Такой институт есть — ВИЭМ. Занимается проблемой долголетия. Это сейчас

самое интересное. Человек, тем более в нашей стране, должен жить до ста лет, как минимум. Называют даже цифру — сто пятьдесят, и это, представь себе, биологически оправданно...

— Куда ж столько народу? — удивлялась Нюра.

— Вот видишь, как ты рассуждаешь... А на занятия сегодня? — вдруг спохватилась Анна Казимировна.— Приедет Алексей Корнеевич — первым делом спросит, что мы ему скажем?.. Сам он, видишь как, без отрыва, ночами. Уж если поставил цель... Сначала, как мы познакомились, был комиссаром железных дорог. Так, веришь ли, за один год — лучше любого инженера! Они ему там всякие сказки, термины свои, а он их этими терминами!

Нюра смеялась.

— Теперь вот кино, совсем новое дело, и ты посмотри! — И Аня для убедительности подняла со стола стопку книг. И ахнула: — Бог ты мой, а пыли! Что ж это мы с тобой? Тряпку скорей!

Но тут чуткий слух Нюры уловил что-то важное и чрезвычайное. Нюра припала к окну:

— Приехали! Идут!

Под окнами и впрямь скрипнули тормоза, хлопнула дверца. Легковая автомашина «М-1», попросту «эмка», высадив пассажиров, осталась в ожидании у тротуара.

Минуту спустя комиссар Серебряков, жизнерадостный и доступный, появился в квартире со словами:

— У нас двадцать минут! — и в первую же минуту из этих двадцати успел обнять жену, поздороваться с маляром и одобрить его работу, а кроме того, водрузить на стол, во-первых, кулек с апельсинами, во-вторых, ящик, который оказался патефоном, и к нему была еще пара пластинок, и все это тут же закрутилось, заиграло и запело, пока комиссар, подталкивая спутника, шел в ванную мыть руки. Спутником был парнишка-шофер, которого комиссар, как видно, не пожелал оставлять голодным в машине. «Давай, Саша, не робей, вот мыло бери, вот полотенце».

Перед тем как сели обедать, комиссар не забыл спросить у Нюры:

— Как учеба? Когда на занятия? Ты мне смотри! Я вот дам задание — проверить!

И — за стол. И — на часы. И — на шофера Сашу, чтоб не мешкал. И — на жену с нежностью. Минуты текли...

На улице, перед тем как сесть в машину, Алексей Корнеевич посмотрел на свои окна, и там, как всегда, стояла, провожая его, Аня и с ней Нюра, они махали ему, и он улыбнулся и помахал ответно.

10

Со временем в комнату с выступом, первую от входа, переехали письменный стол, книги, телефон — все принадлежности кабинета, а следующая вторая комната получила отдельную дверь из коридора и сделалась как бы гостиной, а третья — спальней и одновременно детской, поскольку к этому времени Анна Казимировна родила ребенка — и, конечно, сына, как того втайне желал Алексей Корнеевич: мечты исполнялись... Обстановку частично сменили, и рядом с ломберным столиком, диванчиком-рекамье и венецианским зеркалом, наконец-то отреставрированным, появились громоздкие предметы отечественной работы, как то: обеденный стол, тахта и два учрежденческих кресла; похоже, хозяев не очень заботили проблемы стиля.

Так выглядела эта наша, уже много раз перекроенная и описанная квартира в тот вечер, когда на пороге ее появились трое невзрачных мужчин. Один из них, в кожаном пальто и с портфелем, лысый (только что снял фуражку), без приглашения вступил в кабинет, в то время как остальные двое отправились в глубь квартиры. Появление Серафима Серафимовича, председателя домкома, и с ним женщины в малиновом пальто и ботах окончательно объяснило ситуацию.

— А где ж хозяин? — спросил лысый человек в кожаном.

— На работе,— сказала Анна Казимировна.

— А нет его на работе.

— А вы, собственно...— молвила Анна Казимировна.— Кто вам дал право? Мой муж член областного комитета, член бюро...

Это были первые минуты, когда люди в ее положении еще пытаются отвратить судьбу. Абсурд, недоразумение. Чья-то злая воля, превышение власти, провокация. Вот сейчас поднять трубку, и все прояснится... На каждую из этих уловок отчаяния у противной стороны готовы типовые наработанные ответы. Все прояснится, конечно, о чем разговор. Если нет оснований, можно, стало быть, не волноваться. Что касается позвонить по телефону, то — сожалею, но не положено... Лысый следователь — кожаное пальто он успел снять — обосновался за письменным столом, Анне Казимировне было указано место напротив, предъявлен ордер. Не хватало только самого хозяина да и ключей от стола — комиссар Серебряков имел обыкновение запирать ящики.

Остальные гости уже расползлись по комнатам. Один из них, молодой, выутюженный, при галстуке, держался с независимостью профессора, приглашенного на операцию. Руки его, оголенные до локтей, погружались в недра шкафов, пальцы бегло, одним касаньем оглаживали, ощупывали все, что им попадалось. «Возьмите ребенка» — и когда Нюра подняла спящего Владика, он подлез под тюфячок, мгновенно ощупал и подушку. «Можете положить»...

Ни злобы и злорадства, ни тем более сострадания, ни даже простого человеческого интереса не было на лицах этих людей — они делали свою работу спокойно, равнодушно и тщательно, в сотый раз, ничему не удивляясь.

— Что-то он задерживается,— пожаловался Анне Казимировне лысый начальник.— Может, куда забрел? — и в этой панибратской усмешке, вчера еще немыслимой, Анна Казимировна прочла судьбу мужа и свою собственную.— Ну ничего, подождем. Куда он денется, правда? Вы, девушка, присаживайтесь, ходить не надо,— это к Нюре.— Нам бы, конечно, чайку горячего.

Анна Казимировна не шелохнулась, будто не слышала. Не тронулась с места и Нюра. Тогда начальник распорядился сам:

— Мартынов, организуй-ка нам чаю. Посмотри там, на кухне!

В этот час комиссар подъезжал к дому. Еще издали что-то насторожило его: очевидно, эти две машины, стоявшие одна за другой у подъезда. Он поднял глаза на окна и увидел в них яркий свет, во всех четырех. Он сказал шоферу:

— Останови, Саша.

И затем:

— Поехали назад.

Саша развернул машину. Доехали до угла. Здесь Алексей Корнеевич сказал:

— Стоп.

И вышел.

— Я пройдусь. Ты поезжай.

Саша еще сидел в нерешительности. Алексей Корнеевич повторил:

— Поезжай, Саша. Пока.

Он возвращался к дому. Все оставалось по-прежнему: свет в окнах и две «эмки» у подъезда. Он прошелся по противоположной стороне улицы, завернул в переулок. Здесь оказалась будка автомата. Он набрал в темноте номер. Услышал чужой голос.

И — от дома, в сторону, переулком. Далеко ли?..

В квартире в это время незваные гости пили чай. Они сами нашли в буфете сахар, печенье, расположились в гостиной, здесь к ним присоединился Серафим Серафимович; начальнику принесли в кабинет. Мрачноватый Мартынов, проголодавшийся, отрезал себе хлеба, на масло посягать не стал, посыпал горбушку солью, обнаружил еще и бутылку, как показалось, вина, но, выяснилось, уксуса — поморщась, поставил на место... Все это было сейчас ихним, вернее сказать, ничьим, прежних хозяев уже как бы и не существовало — что они были, что не были.

Чаем не ограничилось, гости увидели патефон. «Что-то я тебя, корова, толком не пойму»,— запел дуэт Утесовых, и тут Аня не выдержала:

— Уберите сейчас же!

— Сафонов, выключи давай,— сказал лысый начальник,— тут в самом деле ребенок спит!

И Аня расплакалась.

Пройдя еще квартал, комиссар наконец решился, выхода не было, повернул к дому.

Машины стояли на месте. У дверей «детской технической станции» — так называлось сейчас заведение, поместившееся в цокольном этаже,— томился сторож. Был поздний час, свет всюду погашен, и только там, вверху, тревожно светились окна, все четыре.

Он поднялся и нажал кнопку звонка...

Те, кто пришел его арестовывать, еще сидели расслабленно за трапезой, на столе стоял патефон. Лысый начальник произнес укоризненно:

— Долго заставляете себя ждать.

Теперь, заполучив ключи, лысый занялся письменным столом. В ящиках среди прочего оказались коробочки с орденами и револьвер. Сам комиссар сидел в стороне, в углу, спокойно наблюдая за происходящим, как если бы знал что-то такое, что неведомо остальным.

Аня смотрела на него, не отрываясь. В ее взгляде был вопрос. В его взгляде не было ответа.

Сыщики автоматически делали свою работу. Дошло и до стен. Тот, в галстуке, профессор, принес стремянку. Другие тем временем стаскивали в кабинет из других комнат, из коридора все, что попадалось под руку, в том числе — вдруг — картину в золоченой раме, невесть откуда взявшуюся,— изображение спящей голой женщины из каких-то прошедших веков. В спальне заорал ребенок, к нему пошла мать. Тогда комиссар спросил:

— Что будет с моей женой?

— На сегодняшний день нет никаких распоряжений,— просто и даже как бы с пониманием отвечал лысый.— Ордер на вас одного. Комнаты, те две, придется опечатать, вещи сюда. Ребята помогут.

Дело шло к концу. Профессор двигал стремянку, обследуя стены и потолок, чуткие пальцы выбивали дробь, лицо замирало в сладострастном ожидании. И — то ли в награду за его талант, то ли устав хранить тайну, стена однажды откликнулась на стук и открыла свои недра. Маленькая, но, очевидно, глубокая и хорошо замаскированная ниша пряталась как раз над кафельной печью, над заслонкой. Профессор затаился, нащупал пальцами щель, потом осторожно поработал ножом, удалил квадратик обоев, слой старых газет, крышку из дерева и наконец погрузил руку в тайник.

Еще минута, и он спускался с драгоценной находкой в руках.

Это был сверток, пакет небольших размеров, заботливо перевязанный ленточкой. Профессор держал его за уголок, двумя перстами, как предписывала профессия — не повредить и не оставить следов. Дальнейшее было делом начальника — он-то и развязал ленточку.

В эту минуту все остановилось и замерло. Застыла вошедшая в комнату Аня. Даже комиссар, до сих пор загадочно безучастный, взирал сейчас с живым интересом на этот сверток, который вот-вот должен был открыть свой детективный секрет.

Тут не вовремя зазвонил телефон.

— Слушаю, алло.— Лысый по-хозяйски поднял трубку.— А кто спрашивает? Шофер Саша? Когда завтра приезжать? — Лысый посмотрел на комиссара, как бы обращаясь к нему за ответом.— Завтра можно не приезжать. Алексей Корнеевич вам позвонит, когда вы понадобитесь. До свидания.

Сверток был наконец вскрыт, на стол вывалилась стопа бумаги — листы, исписанные ровным почерком во всю ширину, без полей. Рукопись.

— Что это? — спросил лысый.

— Не знаю,— сказал комиссар.

— А кто знает?

И лысый, повертев листы, прочел вслух:

— «Да, я любил Вас со всей страстью, с какою человек, кровью связанный со своею страною, может любить ее надежду, честь и славу»... Это что? — И дальше: — «Проповедник кнута, апостол невежества, поборник обскурантизма и мракобесия — что вы делаете? Посмотрите себе под ноги...»

Что это? Откуда? И почему — тайник, если на то пошло? Тут было над чем поломать голову.

— «России нужны не проповеди (довольно она слышала их!), не молитвы (довольно она твердила их!), а пробуждение в народе,— продолжал, уже скорее из чистого любопытства, лысый,— чувства человеческого достоинства... А вместо этого она представляет собой ужасное зрелище страны, где люди торгуют людьми...»

В этом месте он прервал чтение, так и не решив мучивших его загадок. Собрал рукопись, обнаружил строчку:

— «Письмо Белинского Гоголю».— И со словами: «Приобщите» — передал сверток профессору как бы в признание его заслуги.

Тут комиссар впервые и единственный раз дрогнул — усмехнулся.

Наволочки были наготове, лысый запихивал в них свою добычу, в том числе коробочки с орденами. Его ребята, как и было обещано, перетаскивали из комнат мебель, внесли детскую кроватку.

Комиссар надевал кожаное пальто, такое же, как у следователя.

— Вот видишь, тринадцатое число,— сказал он жене.— Писать никуда не надо, в партии меня знают. Лишние шаги ни к чему. Жди.

Обнял ее, попрощался за руку с Нюрой, посмотрел на ребенка, еще раз на Аню. И первый, не дожидаясь, пошел к выходу.

Двое в кожаных пальто, арестованный и арестовывавший, спускались вместе по лестнице; остальные шли следом.

В квартире Серафим Серафимович опечатывал сургучом двери бывшей спальни и гостиной.

На улице комиссар Серебряков, как всегда, обернулся на свои окна. И, как всегда, нашел в них два женских лица. Кажется, оттуда махали, он помахал ответно и сел в машину.

Улица опустела. Продолжалась ночь.

11

Молодожены Юра и Ира остались на ночь в своей новой комнате, уместившись вдвоем на раскладушке. Штор не было, в голые окна проникал свет неба и улицы, выделяя белизну подушки и часть стены в газетных столбцах.

— Ты чего там? Машину смотрел?

— Ага.

— Не увели?

— Нет, как ни странно.

— Да уж найдут получше.

— Не скажи. Сейчас все угоняют. И с концами. А тачка, кстати, еще ничего. Резину поменять.

— Домой хочу.

— А это что? Это теперь наш дом.

— Он не наш.

— Начинаются капризы. А чей?

— Не знаю. Тут, видишь, какой-то умер до нас.

— Да я думаю, не один, а что? Дом-то какого века?

— Вот обрадовал.

— Ничего, обживемся. Обои светлые, Ирка. Все будет. Деньги, конечно. Деньги это все. Семь способов.

— Вот именно.

— Спать будем или что?

— «Или что» не будем. Тут плохо.

— По книжке.

— Не хочу по книжке, пошел вон.

— Деньги,— еще продолжал Юра, переворачиваясь с боку на бок.— Сейчас пацан какой-нибудь в подземном переходе за три часа — сколько его папаша за месяц... Что ты сказала?

— Ничего. Двадцатого тетю Лену поздравить, я тебе напоминаю.

— Раньше решало что? Привилегии. Отец мой если по деньгам, то нищий был, так и остался. На книжке три пятьсот, смех. Они ж не копили, а зачем? Все и так было. Десятку потратить из своего кармана — целая, понимаешь, проблема. Такси, если вдруг своя не пришла. Кошмар!.. А сейчас — все с этим делом, хрен тебе что-нибудь за бесплатно, хоть ты сам господь бог. А зато купить!.. И мы с тобой, Ирка, вот запомни мое слово. «Девятку» новую или «вольво», пусть даже там с пробегом тысяч двадцать, ерунда...

— Ты институт кончай, чтоб не выперли.

— Это тоже правильно... Я все сделаю, Ирка, ты мне веришь, нет? Будет все, я найду...

С этим обещаньем он умолк. Ира больше не отзывалась. И тут услышался в ночи ясный звук с улицы: там, под окнами, заводили автомобильный мотор. Пытались завести.

— Это не твою? — подала голос Ира.

— А черт с ней, пускай. Новую возьмем!

— Посмотри все-таки.

— Не буду!

— Вот ты какой.

— Да.

Машина завелась. Уехали.

— Что? — сказал Юра.

Ира спала.

И тут Юра все-таки сполз с раскладушки и босой, в трусах взгромоздился на подоконник — посмотреть, что там внизу.

Ничего не случилось. «Москвич» беспечно стоял на месте. На пустой улице блестели лужи, была весна.

12

— А вот и мы! — раздалось наконец под сводами.

Но сначала к вратам «Кулинарии» к красному «Москвичу» подкатил перламутровый «Мерседес», и трое наших современников сошли на тротуар и прошагали к подъезду, поднялись на третий этаж, как уже было однажды: впереди — кругленький в кепочке, за ним другой, помоложе, украшенный бородою, и наконец женщина со скучающим лицом чиновницы. Вот тут и было воскликнуто:

— А вот и мы! — с этим торжествующим возгласом, с добротой и расположением, как дорогой и долгожданный гость, ступил Роман Петрович (напомним имя человека в кепочке) на территорию чужой коммунальной квартиры.

Здесь в этот час были все на месте, и все высыпали навстречу.

— Ага, прекрасно! — произнес Роман Петрович.— Все в сборе. Значит, мы правильно угадали. Добрый день, господа и товарищи, салям алейкум, гамарджоба, шолом, если на то пошло! Мир вашему дому! Мы хотели бы провести маленькое общее собрание, типа конгресса. Куда прикажете? Может быть, на кухню? А где эти две почтенные женщины из десятой квартиры, и кто там еще, нельзя ли их пригласить? И товарищ работник милиции... ах, вот же вы, я вас не узнал в штатском...

В первой от входа комнате заканчивался ремонт, дверь была приоткрыта, и Роман Петрович, теперь уже на правах старого знакомого, заглянул сюда и приветствовал молодую пару:

— Ну что, ребята? Петя и Катя, если не ошибаюсь...

— Ира и Юра.

— Совершенно верно, виноват. Разрешите взглянуть? — И что-то на пальцах объяснил спутнику — что-то по поводу стен, уже оклеенных к этому дню новыми обоями.

— Эта убирается,— отвечал ему вполголоса бородатый.— Целиком стена.

Так они порассуждали меж собой, уже как бы решив судьбу Юриной комнаты, после чего Роман Петрович наткнулся на сундук в коридоре.

— А этот все здесь? — И лягнул сундук носком ботинка, как бы пробуя на прочность.— М-да! И в дверь не проходит? А по частям его? — И не поленился, поднял крышку, заглянул: вроде пустой.— Посмотреть хорошенько. Уж больно тяжелый.— И, дав мимоходом такой совет, двинулся дальше, в сторону кухни, увлекая за собой всех остальных.

На кухне, среди комфорок и раковин, поделенных, как можно понять, между разными семействами, окруженный членами этих семейств, Роман Петрович держал речь:

— Итак, о чем будет разговор, друзья? Ваша квартира, наряду с соседней, то есть обе две, подлежат капитальной реконструкции или, точнее сказать, реставрации, товарищи меня поправят,— кивнул он на спутников.— Есть предположение, что вы, господа, в нее уже не вернетесь, а получите в порядке обмена благоустроенные в современных домах...

— Отдельные? — сразу спросил кто-то.

— О том и разговор. Именно что отдельные, со всеми удобствами. Наши районные власти,— тут Роман Петрович указал на женщину,— займутся подбором вариантов...

Никаких радостных всплесков не последовало. Молчали.

— Надеюсь, я вас обрадовал. Не слышу восторгов,— сказал Роман Петрович.

— Вопрос,— поднял руку старичок.— А здесь что намечается? И вы, собственно, с какого боку — вы лично?

— Отвечаю. Квартира эта, как выяснилось, представляет историческую и в какой-то степени художественную ценность. Со временем тут будет, вероятно, жилое помещение и одновременно офис.

— Иностранцы? — спросил старичок.

Это был тот уютный, бархатный, как мы его назвали, старичок, что уже появлялся при первом посещении квартиры Романом Петровичем. Теперь нам покажется, что мы его еще где-то видели уж не в молодом ли возрасте.

— Да нет, товарищи, успокойтесь, никаких иностранцев. Хватит с нас иностранцев! — Напомним, что Роман Петрович удивительным образом входил в самые различные роли, в зависимости от аудитории, то и дело кого-то изображая и копируя. Итак: — Хватит с нас иностранцев! Думают, все можно купить за доллары, как бы не так! — заключил он внушительно и указующим жестом председателя предоставил слово милицейской жене.— Вот вы хотели что-то сказать.

— Да нет, смеюсь просто. Здорово у вас получается,— сказала жена милиционера.

Тем временем подгребли и обе старушки из соседней квартиры, и одна из них спросила:

— А наше согласие нужно?

— А как же, уважаемая. Я, по-моему, с этого начал. Как же без вашего согласия, простите, имя-отчество?

— Анной Казимировной меня зовут. Так вот, я и Анна Степановна, мы тут обе прописаны, мы согласия не даем!

— Почему, позвольте спросить?

— А зачем вам знать? Это наше личное.

— Все зависит, вероятно,— что мы с вами предложим,— пришла на помощь Роману Петровичу Нина Ивановна, женщина из райисполкома.

— Да нет, можете не трудиться,— вполне решительно заявила старуха.— Мы никуда не поедем.

— А вас спрашивать не будут! — сказала ее соседка, эффектная женщина, до сих пор не вступавшая в разговор.— Люди тут с детьми, понимаешь!

— Спросят,— заявила старуха.

— Одну минуточку! — сказал Роман Петрович, гася назревающий конфликт.— Я попрошу тишины! Еще раз подчеркиваю: дело сугубо добровольное. Хотя, как вы понимаете, отказ даже одного из вас означает, что и все остальные...

— То есть не получит никто! — с присущей ей прямотой объяснила Нина Ивановна из райисполкома.

— Так что, пожалуйста, подумайте, посоветуйтесь в вашем дружном коллективе,— заключил Роман Петрович.— До свиданья, друзья...

13

Сундук был и в самом деле неподъемный. Юра вместе с соседом милиционером попробовали сначала накренить его и поставить на бок — так он, казалось, еще мог пройти в дверь,— но после первой же попытки оставили свои усилия. Чтобы вынести из квартиры этот предмет, неведомо когда и как тут оказавшийся и давно потерявший хозяев, оставалось его расчленить, разобрать по частям, и Юра с Геной (так звали отзывчивого работника милиции) уже вооружились для этого необходимым инструментом.

Но прежде надо было исследовать недра сундука, как и советовал — и, надо думать, не зря — многомудрый и ушлый Роман Петрович. Так были извлечены на свет затаившаяся где-то на самом дне, под бумажным хламом телефонная трубка, а вслед за ней и аппарат — старый телефон, образца 20-х годов, с тех пор изрядно раскуроченный, с вывернутой начинкой; затем — покрытая слоем пыли граммофонная пластинка; и наконец совсем странный предмет — рамочка с разбитым стеклом, под которым хранилась синяя пятирублевая ассигнация середины прошлого века. Кто и с какой целью поместил ее под стекло? (Мы с вами вспомним, наверное, заядлого карточного игрока и его счастливый выигрыш. Телефонный же аппарат и пластинка, уж конечно, те самые, что принадлежали когда-то бодрому комиссару железных дорог.)

Юра с Геной попробовали отделить крышку, нажав на нее с внутренней стороны, но — безрезультатно. Принялись за сам сундук.

И он, черт такой, не поддавался. Пила-ножовка скрипела и не шла, рискуя при усилии оставить здесь свои зубья, словно было там не дерево, а металл. Гена принес кухонный нож, но это уж было и вовсе бесполезно. Топор? Пошли за топором. Гена замахнулся и попал лишь во внутреннюю стенку сундука и ее все-таки расщепил. В свою очередь размахнулся и Юра, он бил уже не по стенкам, а метил вовнутрь, в днище. И ударил раз и другой — и, кажется, преуспел. Что-то там забрезжило ему внутри, что-то отвалилось, или это только почудилось?

Юра вдруг заторопился — отставил топор и закрыл крышку, сказав Гене:

— Ломать жалко. Может, кому пригодится. Лучше мы его как-нибудь через дверь... Завтра давай.

— А это я, можно, ребятам возьму? — сказал скромно Гена, взяв рамочку с пятирублевкой.— Интересно все же.

А Юра вернулся к себе в комнату и сказал жене Ире, задыхаясь:

— Там деньги!..

14

Служащий в Госбанке сказал:

— Это не по адресу, молодой человек. Вы в музей попробуйте.

Перед ним на стойке лежала купюра — ассигнация достоинством 50 рублей бледно-розового цвета с изображением двуглавого орла и портретом императора в овале.

— Что ж вы раньше-то не обратились? Лет сто назад? — Он рассматривал ассигнацию в лупу, повертел, показал коллегам.— Вот у товарища деньги обнаружились. Сто тысяч.

Коллеги с интересом посмотрели на Юру.

— Сто сорок,— поправил Юра.— Это много?

— Состояние!

Ира ждала в машине. Здесь под ее охраной находилась и сумма в сто сорок тысяч, втиснутая в целлофановые пакеты и помещенная в просторную сумку.

— И что они сказали? — спросила Ира.

В музей зашли вдвоем, и сумку прихватили с собой.

— Да, это пятидесятые годы прошлого столетия,— подтвердила женщина-эксперт, разглядывая купюру.— При Александре Втором как раз входили в обращение банкноты этого образца. И, обратите внимание, тут заявлено, что государственный банк разменивает их на золотую монету без ограничения сумм, то есть обеспечивает их фактически, а не только номинально. Один рубль — одна пятнадцатая империала...

— Мы хотели бы...— произнес Юра.

— И вот еще, обратите внимание, виновные в подделке подвергаются лишению всех прав состояния и ссылке в каторжные работы,— прочла женщина и посмотрела на Юру с суровым предостережением.— Так прямо и сказано, вполне конкретно... Вы хотели задать вопрос?

— Да, мы хотели бы...

— Что касается приобретения, то вряд ли. У нас довольно обширная коллекция бумажных денег, в том числе и редкие экземпляры конца восемнадцатого века, когда, собственно, и началось их печатание в России. Тогда они, кстати говоря, разменивались на медь и серебро. А это, видите, девятнадцатый век. Может быть, для какой-нибудь частной коллекции? У вас она одна?

Тут Ира подняла и открыла сумку.

— Даже не знаю, что вам и посоветовать,— сказала женщина.— Лет бы этак сто назад...

15

Так Юра оказался в подземном переходе.

Судя по числу лиц, предлагавших здесь свой товар прохожим, это было не таким уж простым делом. Люди обоего пола, почти все молодые, раскинули посреди туннеля дачные складные столики и чемоданы, расположив на них литературу на все вкусы, а впридачу еще и сигареты, банки с пивом, что придется. И Юра протиснулся в их ряды, и тоже со столиком, и опять же с книгами, вложив в них картонки с обозначением цены. Толстый красочный том «Камасутры», перевод с хинди, шел по 80 рэ, книжки попроще, типа «Гармонии секса», по двадцатке, сигаретами Юра пренебрег, зато рядом с книгами, и на видном месте, помещена была денежная купюра достоинством пятьдесят рублей с императором в овале, и надпись на картонке гласила: «Для коллекционеров».

Сам Юра по виду мало чем отличался от других продавцов; пора уже сказать о его внешности: пшеничные усы, загнутые книзу, модная куртка, вязаная лыжная шапочка, очки. Спортсмен, интеллектуал, переводчик с английского, сторож автостоянки, диссидент, бизнесмен из молодых — подставьте любое значение, все сгодится. Эпоха стерла классовые различия, одела и образовала всех более-менее одинаково: любого — на выбор — в подземный переход...

Нельзя сказать, что прохожие задерживались у столиков. Какой-то хмырь листал «Камасутру», явно не собираясь выложить за нее требуемую сумму; денежка же середины прошлого века хоть и привлекала внимание, но коллекционеров что-то не находилось. «И сколько за нее?» — спросил мальчишка-школьник, но, услышав цену, побрел к соседним столикам, где тоже ничего не купил. А стоила банкнота, по определению Юры, 25 рублей, то есть вдвое дешевле и уже без золотого обеспечения.

Был час пик, народу в туннеле прибывало; приходилось держать ухо востро, чтобы со столика ничего не исчезло; и тут Юра заметил знакомую физиономию в темных очках, нацепленных скорее всего для неузнаваемости, но была еще и клетчатая кепочка, которую Юра узнал бы из тысячи; короче,

не кто иной, как Роман Петрович Румянов, остановился у соседнего столика-прилавка с баночным пивом, после чего, совершив покупку, заинтересовался и «Камасутрой».

Тут Юра сказал:

— Здравствуйте.

— А, это ты, Миша? Привет,— откликнулся знаменитый смехач.— Что это ты тут? — И уперся взглядом в банковский билет с императором в овале.— Ну как вообще? Что там слышно у нас в квартире, переезжать будем? Старушки-то как, еще не созрели?

Выпалив всю серию вопросов. Роман Петрович не стал ждать ответов, а углубился в «Гармонию секса» за 20 рэ, что-то там уже высмотрел, ухмыльнулся: — Покупают?

— А как же,— сказал Юра.

— И помогает? При недостатке белковой пищи! — усомнился Роман Петрович и вдруг с интересом воззрился на Юру.— Ты вообще кто?

— В смысле? — спросил Юра.

— Студент?

— В общем, да.

— А супруга?

— Преподает в музыкальной школе.

— Сольфеджио.

— Да.

— Что, деньги нужны? — Роман Петрович кивнул на товар.

— Нужны. Да.

— Это, брат, опасно.— Черт его знает, когда он придуривался, а когда рассуждал всерьез.— Опасно, когда молодому человеку нужны деньги. Ты должен попасть в хорошие руки. Пока не сотворил какой-нибудь гадости. Ты вот что, ты мне, Саша, позвони. Ладненько.

— Юра.

— Юра. Ты мне позвони.— И снабдил Юру визитной карточкой.— Телефон этот никому не давай. Утречком, до девяти. Что-нибудь с тобой придумаем. Я не спросил, как там эти бабушки.

— Спросили.

— Да? Ну и что? Поаккуратней с ними. Не убивай.

В этот момент, потеснив Романа Петровича, перед столиком утвердился человек в меховой куртке. Он без слов взял купюру, уплатил, как и полагалось, четвертной, спросил:

— А есть еще?

Романа Петровича уже не было, исчез. Визитная карточка осталась. Юра пересчитывал четвертные. Начиналась полоса удач.

16

Анна Казимировна и Анна Степановна занимали просторную комнату в той части бывших апартаментов, что превратилась в свое время в отдельную квартиру под номером 10, а ныне, согласно известному нам проекту, должна была заново объединиться с соседней 9-й. Но все это было еще, как мы знаем, в области предположений, то есть вилами по воде писано, а пока Анна Казимировна и Анна Степановна жили прежней жизнью в своей комнате, отгородившись ширмами, то есть как бы и вместе и порознь, но с общим сервантом и обеденным столом, и в настоящий момент вместе принимали гостей — молодую пару из соседней квартиры. По этому поводу был накрыт стол, вернее половина стола (так как другая его половина служила в качестве письменного), включен самовар, выставлены банки с вареньем и даже початая бутылка портвейна и к ней граненые стаканы и чашки. Гости приглашались отведать всего, чем Бог послал, главным же образом выслушать подробные рассказы Анны Казимировны, перебиваемые иногда репликами Анны Степановны; так протекал этот званый ужин.

— Вы пейте, ребятки, вот варенье — крыжовник. Кружовник, как говорит моя Анна Степановна... Мне нравится, как вы слушаете, это сейчас редкость, люди торопятся, а главное, всем все известно наперед. И то, что зашли проведать, молодцы, это вас хорошо характеризует. Немножко о себе. Юра студент, а вы, Ирочка?

— Она уже говорила,— заметила Анна Степановна, указав Анне Казимировне на ее рассеянность.— Преподает в музыкальной.

— Ах, да. Ну, рассказывайте.

— А нечего рассказывать,— отвечала Ира.

— До чего же вы похожи друг на друга. Один к одному.

— Разве? А кто-то говорит — ничего общего.

— Все общее.

— Может, вы и правы. Слышишь, Юра?

— Права, права... Так вот муж мой, как я уже сказала, не имел систематического образования. Все — сам. Ночами. Спал по четыре часа, и ему хватало, такое свойство организма. Плюс, конечно, стремление. Так через полгода он этих инженеров-предельщиков — было такое слово: предельщики — их же ученой терминологией, чтоб, знаете, очки не втирали!

— Что ты все заладила,— сказала Анна Степановна, она же Нюра.— Им это неинтересно.

— А по-моему, интересно. Как, Ирочка?

— Интересно,— подтвердила Ира, пробуя с ложечки крыжовник.

— Вот чем хороша коммунальная квартира, что бы там ни говорили,— заключила Анна Казимировна.— Вы-то как попали в коммуналку? Сюда, как правило, молодых не селят. Все больше старье доживает, вот как мы, или — лимитчики, одним словом, второй сорт. Вот соседка у нас, тут за стенкой, Римма, видели ее?

Тут Анна Казимировна сделала паузу, с жадностью дожевывая бутерброд, и Юра как раз собрался вставить слово, но не успел.

— Мне тут тоже как-то предлагали — заявление на жилплощадь. Это когда было, Нюра? Года три назад? Помощь невинно репрессированным. Во-первых, я говорю, начнем с того, что не «невинно». Меня, если хотите знать, за дело посадили. Не любила их с самого начала. Мне в лагере второй срок намотали за что — за высказывания. Это во-первых. А во-вторых, куда переезжать? Этот дом мне как родина, а родину, говорю, не меняют. Вот в этой комнате, где теперь вы, мы ведь там жить начинали, я там каждую половицу помню, и этот выступ такой. И где-то там наши обои в крапинку, я сама выбирала... И брали нас отсюда. Его, а через месяц меня. Вот Федор Ильич, старичок у вас сосед,— он и приходил. И обыск делал, это вообще смешная история, что они там нашли. Потом квартиру занял. Потом сам, бедный, загремел.

— Уж прямо бедный,— сказала Анна Степановна.

— А мы с ней спорим. Она, видите, верующая, а не прощает. Я говорю: кто из нас христианин? Или всем прощать, или никому. Потом мы с ним, с этим Федором, в один день вернулись, у него тогда семья была, а у меня вот она, Нюра. Приезжаю — она уж начальником цеха на текстильной фабрике «Знамя труда».

— Анна Казимировна, ну что ты им эти байки, в самом деле! — сказала Нюра.— Люди по делу пришли говорить!

— По делу? Какое может быть у нас дело? — удивилась или притворилась Анна Казимировна.— Вы пейте, ребята, вот еще давайте винца.— И выпила сама.— «По делу»! Уговаривать, что ли?

— А то! — сказала Нюра.

— Так знают же, что меня не уговоришь. Бесполезно.

— Вот они и стараются.

— Кто старается? Вот так у нас с ней вечно! — пожаловалась Анна Казимировна, в очередной раз уходя от темы.— Человек создан для счастья, как птица для полета, это кто сказал? Она вот считает, что это безбожные выдумки. А я говорю, что отказаться от этого — значит потерять цель в жизни. А она говорит, что нет никакой цели...

— Да, интересно,— сказал Юра.

— А вы как считаете?

— Надо подумать,— сказал Юра.

— А у меня ведь тут еще сын прописан на этой площади,— вдруг объявила Анна Казимировна.— Сын!

— Так это хорошо! — осмелел Юра.— В этом случае у вас будет не одна комната, а две или три!

— Нас ведь с ним разлучили, когда ему исполнился год. Я его уже взрослым человеком увидела, и фамилия другая, им всем фамилии поменяли в детских домах, и тут — война, блокада, кого куда. Слава богу, родимое пятно на шее, а так бы и не нашли...— и Анна Казимировна, легко поднявшись, даже, пожалуй, вскочив, сняла со стены фотографию в рамочке и поднесла гостям.— Здесь не видно.

Юра с Ирой вежливо рассматривали чужого пятидесятилетнего человека на фотографии. Разговор о деле опять ускользнул.

И тут решилась Ира:

— У него, наверно, семья, дети.

— Дети есть, семьи нет.

— Но если он сейчас получит отдельную или вместе с вами...

В это время, пока Ира подыскивала подходящие слова, за стеной, у соседей включили музыку — шлягер десятилетней давности — громко, как на пляже.

— У Риммы гости,— объяснила Анна Казимировна.— Что-то рано сегодня.— А Анна Степановна принялась стучать в стенку, как делала это, вероятно, не раз. Музыка не утихала, и тогда Анна Казимировна поднялась и Юру подняла за руку.— Потанцуем?

Что это ей взбрело в голову — она и впрямь собралась танцевать — смешно прижала локти к бокам, а кисти развела в стороны и завертела ими, изображая что-то в современном духе, и Юру вывела на средину комнаты, между столом и сервантом, и Юра стал топтаться вместе с нею — а что оставалось делать?

Стук все же возымел действие, музыку умерили, Анна Казимировна тяжело опустилась на стул.

Лет ей все-таки было много, можно вычислить: тогда, в 37-м, ей было за тридцать.

Она смотрела на Юру с веселым вызовом: ну, как я тебе нравлюсь?

И сама, идя ему на помощь, возобновила разговор:

— Ну, так что насчет переезда? Пришли уговаривать?

— Да нет, что вы,— осторожно отрицал Юра.

— А сами-то как, согласны?

— Да.

— А этот ваш Гена, милиционер?

— Согласен, конечно. Все согласны.
— Из центра — на окраину?
— Не обязательно. Это кто как пожелает,— постепенно раскрывался Юра.— Кто-то, наоборот, предпочитает свежий воздух, лес, грибы. Всякие варианты.
— Это что, такой всемогущий господин?
— В общем, да.
— И желает непременно эту квартиру?
— Вот представьте.
— И как это он сумеет?
— Богатый,— сказала Анна Степановна.
— Богатый,— подтвердил Юра.— Сейчас есть богатые.
— Богатые и бедные,— сказала Анна Казимировна.
— И бедные тоже,— подтвердил Юра.
— Вот мы с ней бедные. Живем на пенсию. Нет, не люблю богатых! — заявила Анна Казимировна, снова садясь на своего конька, но вот с каким продолжением: — У меня любовник был богатый, там, в лагере, в зоне. Фотограф. Всегда продукты, выпивка, оборотистый мужик. Я тогда еще ничего была, нравилась. Бывало, масло сливочное — на морду, меня бабы научили — это чтоб кожу сохранить, так он прямо заходился...
— Теперь богатые — это совсем другое,— парировал Юра, возвращаясь к теме.— Этот человек... как вам объяснить... Вот вы насчет пенсии говорили. А он согласен вас обеспечивать до конца дней!
— Меня?
— Вас и Анну Степановну.
— А если мы еще долго проживем?
— На здоровье!
— Мы собираемся жить долго, так ему и скажи.
— Он согласен. И даже оформить официально, у нотариуса.
— Вот даже как. Это он кому говорил?
— Мне.
— Постой! Так это, значит, он тебя подослал? Он! Тебя! К нам! — выпалила Анна Казимировна и вдруг зашевелила губами без звука — пропал голос. И что-то еще пыталась говорить, и говорила, но уже без звука, одними губами, как немая.
— Сядь, успокойся,— Нюра сильной рукой усадила Анну Казимировну.— Это с ней бывает. Как разволнуется. Вы уходите.
Юра и Ира с непритворным испугом смотрели на двух старух. Анна Казимировна замахала перед ними кистями рук, что-то неистово говоря — силясь сказать.
— Уходите,— повторила Анна Степановна.— Она хочет, чтоб вы ушли, потому что вас подослали!
— Да мы...— попробовал Юра.
— Ну скорее же,— взмолилась Анна Степановна.— Убирайтесь, кому говорят!

На площадке у лестницы остановились, перевели дух. Ира сказала:
— Что ж ты наделал, Юрка!
— А что я? Я что?
— Грех на душу.
— Какой грех?
— И сколько он тебе посулил? Сколько? Говори честно.
— Пять кусков.
— А вдруг она это самое...
— Помрет? Думаешь? Ну нет.— Юра мучительно соображал.— Это все равно не выход. Там же еще вторая.
И в этот момент дверь десятой квартиры распахнулась вновь, и грузная фигура Анны Степановны перешагнула порог.
— Подойдите сюда,— сказала Нюра.— Все равно покоя не будет. Мы согласны, согласны.

17

Поменялось время года, деревья на Владимирском зеленели новой листвой, дом 25-а покрылся металлической опалубкой, завсдение в цокольном этаже, бывшая «Кулинария», собиралось вновь сменить вывеску. Красный «Москвич» и перламутровый «Мерседес» стояли рядом, в неразлучном соседстве, а в настоящий момент к ним прибавился еще и автофургон с прозаической, но многоговорящей надписью: «Перевозка мебели».
В квартире на третьем этаже происходили очередные кардинальные перемены. Коридор прямо от входной двери был заставлен домашним скарбом. Выносили вещи милиционера — семья его отправлялась, как можно было догадаться, к новому месту жительства. Вот и сам Гена в голубой майке тащил на себе стол, а жена его Наташа — стулья, а еще дожидались очереди узлы и чемоданы, и добрые соседи, Ира с Юрой, были тут как тут и помогали по мере сил. В их собственной комнате было также

собрано к переезду, по крайней мере сдвинуто с места. Но туда мы еще вернемся, а сейчас, проводив Гену (вот он уже и в мундире с погонами лейтенанта), заглянем в третью комнату, где, помнится, жил бархатный старичок Федор Ильич — вот он сейчас на месте, у себя в кресле, и, странное дело, в дорогу не собирается.

В комнате Федора Ильича тесно от вещей, и поэтому она кажется меньше других. С полдюжины стульев, да еще это кресло, полки с книгами, венецианское зеркало, ломберный столик на гнутых ножках... В окружении этих предметов, уже встречавшихся в нашем повествовании, и сама личность Федора Ильича покажется — если не показалась раньше — весьма знакомой, напомнив далекий день, когда лысый человек в кожаном пальто впервые переступил порог этой квартиры.

— Что, Федор Ильич? — дружески и отчасти даже запанибрата обратился к старику Юра, входя в комнату.— Как будем решать?

— Не знаю,— отвечал Федор Ильич.

— А кто же знает?

— Вы!

Да, это был он, до неузнаваемости изменившийся, чему способствовала и бородка, которой не было полвека назад, и седые космы, обрамлявшие лысину. Древний старик с осторожными движениями и тихим, но твердым голосом. Таким твердым голосом он и произнес:

— Вы! — И продолжал: — Ведь не отвяжетесь, пока своего не добьетесь. Власть. Она ваша теперь. Говорите. Куда съезжать?

— Ну, Федор Ильич! — сказал как бы с укоризной Юра, уже усваивая манеру своего патрона.— Зачем же так? Вот, смотрите.— Он развернул перед Федором Ильичом лист бумаги с замысловатым рисунком.— Объясняю. Цепочка. Если вы переезжаете на Суворовский, тогда, смотрите, ваша двоюродная сестра с племянницей... вот они здесь... они едут на освободившуюся площадь в Купчино...

— Вы вот что. Вы мне это оставьте,— сказал Федор Ильич.— Я разберусь.

— Ну, если вы настаиваете...

— Это вы настаиваете.

— Хорошо,— согласился Юра.— Держите.

— Сюда, на столик.

— Ладненько,— сказал Юра.— Кстати, вот насчет столика. Не желали бы избавиться от лишней мебели? Мы бы с удовольствием...— Юра уже говорил «мы».

— Это вам станет дорого,— заявил Федор Ильич.

— Например?

— Даже без примеров. Что это за столик, вы в курсе? Куплен по случаю. Это карточный столик. За ним сидел Достоевский. Вы где учились, в Питере? В какой школе? Двести сорок второй?

— Нет.

— Похожи. Сейчас всюду мои ученики. Я преподавал историю.

— Ясненько,— сказал Юра.— Так как же мы поступим?

— Играете? — спросил Федор Ильич, кивком указав на столик.

— Можно,— сказал Юра.

Старик опять указал кивком, и Юра, сразу поняв, достал из шкафчика колоду.

— Депутат? — вдруг спросил старик.

— Нет.

— Сейчас кругом депутаты,— сказал старик, тасуя колоду.

Остановился, посмотрел вопросительно, и Юра, опять догадавшись, вытащил из кармана заклеенную пачку четвертных.

Тем временем новый хозяин квартиры, оставив на улице «Мерседес», а клетчатую кепочку на вешалке в прихожей, обходил свои будущие владения. Его сопровождали три женщины, вернее сказать, он сопровождал трех женщин, демонстрируя и разъясняя:

— Эта стенка уйдет, ее и не было при постройке, была арка. Вы входите и попадаете в холл, тогда это называлось как-то иначе, но будем считать — холл, и в него же возвращаетесь, совершив как бы круг из комнаты в комнату, вот таким манером. Сохранился альбом прошлого века — «внутреннее убранство», что-то в этом роде, в общем, по-нашему, интерьер, и там как раз эта квартира, что нас и привлекло. Архитектор... вот забыл фамилию, итальянец, типа Россини.

— Россини — это композитор,— сказала одна из женщин, пожалуй, старшая по возрасту.

— Значит, Скарлатти.

— Скарлатти тоже композитор.

— Возможно... Значит, отсюда вы попадаете в кабинет. Вот эта дверь.— Роман Петрович заглянул в комнату к молодоженам, застал здесь Иру, паковавшую вещи.— Прошу прощения, разрешите, здравствуйте!.. Вон та дверь опять-таки — то ли убирается, то ли остается, и здесь как бы вход в гостиную... Камин — где полагается, в гостиной?

— Может быть где угодно,— сказала та же гостья, старшая.— Хоть в спальне. Ты у нас темный человек, Роман.

— Я светлый.

— Ну, значит, серый.

— Это ближе к истине. Серый. Вот хочу посоветоваться. Мебель сюда всю не подберешь, что-то

придется на заказ...— продолжал Роман Петрович, уже покидая комнату. И задержался в дверях.— Не удивляйтесь, Ирочка. Это мои консультанты, они же, так сказать, бывшие жены...

Экскурсия продолжалась. Бывшие жены в сопровождении Романа Петровича проследовали в сторону кухни. Теперь можно их представить: та, что постарше, ровесница Романа Петровича, Марина Михайловна, была, как нетрудно догадаться, его первой женой; вторая, Лариса, заметно уступала ей в учености и относилась, видимо, к тому периоду, когда, завершив образование, Роман Петрович затосковал по простым истинам и природным чувствам. Третью опять звали Мариной и, видимо, не случайно — она была похожа на первую: не иначе — отдав дань природе, Роман Петрович опять потянулся к учености, но на этот раз соединенной с деловой решительностью. Так что, может быть, сама Марина-вторая и сделала за него этот выбор, став третьей женой Романа Петровича... Была еще и четвертая, нынешняя, которую предыдущие три презрительно называли за глаза Нинкой — эта была, надо понимать, ближе к типу Ларисы, так сказать, ее обновленным вариантом.

Итак, две Марины и Лариса осматривали будущие апартаменты бывшего супруга — как можно было понять, вполне бескорыстно, движимые исключительно дружескими чувствами, на удивленье сохранившимися. Сам Роман Петрович то отставал от них, то настигал и тогда включался в разговор.

— Что ж он нас-то позвал? — удивлялась вторая жена, Лариса.— А где эта самая, Нинка его?

— А Нинка за границей, где ей еще быть,— сообщила не без ехидства третья.— Где-нибудь там, в Париже!

— Да нет же, в Израиле она,— объяснила первая.

— Как так? Разве она...

— Да нет, она — нет. По приглашению. Посмотреть страну. Все остальное она уже видела...

— Так вот, девоньки, нужен ваш совет! — Роман Петрович в очередной раз настиг бывших жен и обнял отечески всех троих.— Как? Стоит с этим затеваться?

Вторая жена, Лариса, хмыкнула, освобождаясь от объятий:

— Вот так всегда: советуется, когда уже решил!

И остальные тоже хмыкнули и закивали, делясь опытом.

Когда Роман Петрович, все еще обследуя квартиру, постучался к Федору Ильичу, там шла молчаливая жаркая игра. Федор Ильич и его молодой партнер обменивались ударами, причем в самом буквальном смысле: карты выкладывались на столик со стуком, каждый раз — как в последний раз. И Юра даже не отреагировал на появленье патрона. Роман Петрович рассмеялся и прикрыл дверь.

На кухне вскипел чайник, нашлась заварка. Ирочка на правах хозяйки ухаживала за гостями, расторопная Марина-вторая помогала ей. Жены Романа Петровича дружно чаевничали, курили и предавались воспоминаниям. В данный момент вторая жена, Лариса, спорила с третьей — Мариной-второй. Ирочка внимала. Было так:

Вторая (Лариса). Уж прямо деловой! Лентяй, каких мало! С утра пораньше с газетами — и на диван. Хоть бы, думаю, на службу ходил, как все люди. Написать чего-нибудь — и то лежа!

Первая (Марина Михайловна). Ну и что? И Пушкин, как известно, писал лежа!

Вторая. Вот-вот. И он мне все — про Пушкина. Это, выходит, вы его научили?

Третья (Марина-вторая). Конечно, кашу он себе не сварит в прямом смысле. Зато в переносном!..

Вторая. Прекрасно все умел готовить!

Третья. Это такой особый род деловых людей. Снаружи не видно — не спешит, не толкается, можно сказать, лишнего шага не сделает, а глядишь, все успел!

Вторая. Вас послушать, прямо счастливчик какой-то!

Третья. А то нет!

Вторая. А запрещали — кого?

Третья. Так и это — на пользу! А кто б его сейчас знал, если б тогда не запрещали!

Вторая. Так это что, по-вашему, он сам себе устраивал?

Третья. И да, и нет. Совпало, повезло. Он везучий, везучий!

Первая. Везучий.

Вторая. Кто везучий? Роман?

Третья. Везучий!

Первая. Не знаю, я за ним лени не замечала, и дивана у нас не было, жили по чужим хатам. Он тогда свой медицинский бросил, в какой-то ансамбль подался, частушки, по три рубля за штуку, половина крамольные, как нас тогда не посадили!..

Вторая. Нас с ним в компании познакомили. Это что-то! Обвал! «Рома, спой, Рома, почитай!»

Третья. И, конечно, друзья. Как мухи на мед. Сами при этом в полном порядке, при должностях. Днем они в порядке, а вечером: «Рома, почитай».

Первая. У нас с ним друзей особенно не было. С одной стороны, квартирные условия. И то, что он у нас непьющий...

Вторая. Кто непьющий? Откуда вы взяли? Нормальный мужик, как все.

Первая. Он не как все.

Вторая. В каком смысле?

Первая. Ну вот сейчас будем расшифровывать!

Третья. Я помню, как пришла популярность. Буквально в один день. Телевидение. Утром пошел в булочную за хлебом...

Первая. Это кто — за хлебом? Что-то не помню такого.

Вторая. У меня он ходил как миленький.

Первая. Роман Петрович, где ты там? Признавайся: ходил за хлебом?

Роман *(стремительно появляясь).* Признаюсь. Было. *(И сел подле них.)* Ну что, обсудили? И каждая осталась при своем мнении? Есть вопросы?

Третья. Вопрос один. За что мы тебя такого любим?

Роман. Это навсегда останется загадкой.

Первая. Тогда еще загадку. Зачем тебе это все, что за блажь? У тебя сейчас нормальная квартира.

Роман. Захотелось!.. О чем может мечтать человек, который всю жизнь резал колбасу кухонным ножом на газете? Фантазия у него такая же убогая, как и он сам: кузнецовский фарфор, тарелки с вензелями!

Третья. С вензелями — это скорее саксонский.

Роман. Вот видите.

Первая. Так ты что сейчас, миллионер?

Роман. Упаси бог, девочки, клянусь. У меня было, если вы помните, пионерское детство, и я всегда презирал миллионеров. Но что поделаешь, когда деньги сами плывут в руки. Я их трачу, разгребаю, как могу, а они — плывут. Муза пламенной сатиры, черт бы ее побрал, приносит доход. Это рассказать кому-нибудь! Полные залы, стадионы! Я их разоблачаю — они платят! Я их и так, и этак, в хвост и в гриву, а они, сволочи, кричат «браво»! Я им такое про них про всех — ну, думаю, все, сейчас забросают камнями. А они — цветами! Куда податься?..

Ломберный столик был выигран, можно сказать, завоеван в упорной борьбе, и Юра вынес его, подняв над головой ножками вверх, и победоносно зашагал с ним — куда же еще — к Роману Петровичу и его гостям, и здесь, остановившись, многозначительно поставил посреди кухни.

Тем временем появились и мастера: двое из них втащили в квартиру тяжелое сооружение, оказавшееся железной дверью. Эта железная или, точнее, стальная дверь с хитроумными замками должна была встать на месте прежней деревянной, навсегда оборонив квартиру девятнадцатого века от превратностей века двадцатого и — заглянем дальше — двадцать первого.

Другие двое, мужчина и женщина, вошли со своим инструментом в комнату, первую от входа, где еще недавно усилиями Юры и Иры был сделан ремонт, а сейчас были сложены их пожитки. Выгородив место для работы — оттеснив в угол чужие сумки и поставив свои, мастера принялись за дело. Еще сияли свежеоклеенные стены, блестел навощенный паркет, все напрасно. Мужчина в комбинезоне, рябом от старой краски, уже вонзил в стену свой инструмент, ловко надрезав и поддев кусок обоев, затем дернул за край и — обнажил стену со всем ее далеким и недавним прошлым. Первое, что тут открылось, был пожелтевший газетный лист с заголовком вверху: «Ленинградская правда» — и крупной строкой-шапкой: «Блокада прорвана!»

Если нужно еще напомнить о Романе Петровиче и его гостях, то вот они: прошествовали из кухни как раз к выходу, к первой комнате, и Ира с Юрой (он все еще со столиком над головой) шли за ними следом. И тут они все остановились и увидели все сразу: и обнаженную стену комнаты, и прихожую с новой и старой дверью. Старую как раз пытались высадить, а новая, стальная, стояла наготове...

18

Красный «Москвич» переместился с благородного тротуара на Владимирском в пустынное пространство между домами в новом районе, найдя пристанище на ночь среди десятка других машин и почти неразличимый в их ряду. В новом доме, в однокомнатной квартире на восьмом этаже, Ира и Юра начинали новую жизнь.

— Ты чего? Смотрел?

— Ага.

— Не увели?

— Нет пока что.

— Да уж выберут получше. Там есть что выбрать.

— Я надеюсь.

— Дядю Колю поздравить, ты помнишь?

— Я помню, но это воскресенье.

— Ну и что?

— У нас презентация.

— Вот интересно. Это ж не мой дядя. Открой окно.
— Комары.
— Они в темноте не налетят.
— Еще как налетят. Ничего, мы поменяемся.
— Опять поменяемся?
— Конечно.
— Покажи картину.
— Прямо сейчас? Ты же видела.
— А что мы с ней делать будем?
— Повесим.
— Уж прямо! Голую, в комнате, ни с того, ни с сего.
— Она не голая, а обнаженная, есть разница. Венера, богиня. Копия чуть ли не позапрошлого века. Почти как подлинник.
— Ну да!
— Люди такие вещи не продают, оставляют детям, внукам.
— Это все он тебе объяснил?
— Это известно. Он, кстати, не знает, учти.
— А как же?
— А никак. Я ему мебель по дешевке. Там хватает.
— Так ты что...
— А ничего... Давай спать, нет?
— Давай.
— Оставим. Будет нашему сыну. Или дочке.
— Какой дочке, ты что?!
— Не бойся. Господи. Испугалась.
— Ты все правильно сделал?
— Все правильно. Спим... Сюда шторы нужно поплотнее, солнце. Смотри, какой дом. И главное, ничего не было до нас, никто не умирал...
— Ты ее стащил, Юрка! Признавайся!
— Что значит стащил?
— Взял без спросу. Украл! Юрка!
— Ты что? Ира! Ты плачешь, что ли? Или смеешься?
— Угадай...

19

У тротуара, где недавно стояли в соседстве «Москвич» и «Мерседес», выстраивался длинный ряд машин. От «Видеосалона», бывшей «Кулинарии», до конца квартала места были заняты, и тем, кто подъезжал сейчас, приходилось заезжать за угол в переулок. Гости поднимались — кто лифтом, кто пешком — на третий этаж. Здесь их встречали.

Сама площадка у лестницы на третьем этаже представляла собой ныне своеобразный вестибюль, преддверие апартаментов. Звонок с медной ручкой, напоминавший о временах, когда не было электричества, служил скорее декоративным целям: дверь была открыта — единственная, заметим, дверь вместо бывших трех; два молодца в черных костюмах и бабочках стояли по обе ее стороны, приветливо пропуская приглашенных, однако и не без того, чтобы присмотреться. Так был придержан у порога один из поднявшихся на лифте, человек лет пятидесяти, вполне приличный, в котором чуткий привратник все же угадал постороннего.

— Так — простите, пожалуйста, вы к кому? Одну минуточку. Чуть-чуть в сторонку, мы с вами мешаем. Давайте освободим проход. Слушаю вас... Романа Петровича? Роман Петрович занят, к сожалению...

Услужливый и непреклонный, тонкий знаток людей, он был очень уместен в своей роли — привратника, распорядителя, мажордома, если угодно. Плотный, круглолицый, в усах, с аккуратным пробором — Серафим Серафимович, как вы уже догадались.

В самой квартире, в передней ее части, гостей встречал сам хозяин, Роман Петрович, также в парадном виде, хотя и несколько нарушенном: ворот расстегнут, бабочка сбилась набок — не привык. При нем, как и положено, супруга в вечернем платье, та, что за глаза звалась Нинкой, вот тут мы ее наконец и увидим: симпатичная, в очках.

Гости проходили вперед, им предстояло осмотреть и оценить апартаменты; начиналась, как теперь говорят, презентация, по-русски — новоселье, хотя и без общего стола: бокалы с шампанским, еда на столиках, тарелки, каждый берет себе сам...

Всегда есть соблазн в таких случаях представить гостей в несколько шаржированном виде; быть может, само зрелище разодетых жующих и пьющих людей настраивает на сатиру, уж так мы привыкли. Остережемся на этот раз. Гости Романа Петровича, кто бы они ни были, бизнесмены ли, артисты эстрады или врачи — совсем не монстры. Представьте нас с вами на их месте — разве мы монстры? Если даже нацепили бабочки и изображаем светское общество,..

Вот в каком-то углу — конечно же, в кабинете — Роман Петрович повторил свою любимую мысль

про человека, привыкшего резать колбасу на газете кухонным ножом, и про саксонский — на этот раз саксонский — фарфор.

А вот и Юра, Юрий Павлович, как его ныне величают. Он при деле. Такие праздники, как нетрудно догадаться, тянут за собой массу хлопот для устроителей. Все ли на месте? Не обойден ли вниманьем гость, одиноко рассматривающий книги? Вот ищет Юрия Павловича Серафим Серафимович: там какие-то проблемы в вестибюле — чей-то сын или что-то в этом роде, надо разбираться...

Ну а вот и Платон Михайлович — помните Платона Михайловича, человека с альбомом, неутомимого знатока старины? Сегодня — торжественный день, достойно венчающий его труды. Любознательные гости обращаются с вопросами к Роману Петровичу, тот отсылает их к Платону Михайловичу, все правильно. Интерьеры первой трети прошлого века, создание знаменитого итальянца, русский ампир — предстали сегодня как бы в нетронутой первозданности. Так что можем смело повторить описание из самого начала нашего рассказа. Вспомним: полы в гостиной и кабинете были устланы разноцветной плиткой с узорами, стены покрыты шелковыми обоями; стулья с гнутыми ножками обступали обеденный стол, кресла покоились в кабинете, и там же в углу притаился ломберный столик под зеленым сукном...

И дальше: из кабинета еще одна дверь, как бы потайная, вела в уютную спальню с венецианским зеркалом в простенке, а дверь из спальни — в ванную и вновь в коридор, так что вы проделывали как бы круговой путь по квартире...

Так оно и было!

Конечно, опытный глаз приметил бы и подделку. Иные предметы были всего лишь искусными копиями подлинных, из другого материала. Подобно тому, как современные синтезаторы имитируют — почти неотличимо — звуки и тембры любых инструментов, от скрипки до барабана, воспроизводя при надобности целый симфонический оркестр, так и в этой симфонии был, конечно же, свой призвук синтетики, и настоящей скрипки, что уж там говорить, недоставало. Но это уже придирки...

Меж тем при входе, в вестибюле, как мы его назвали, продолжались разногласия: незваный гость все еще порывался войти в квартиру, а Серафим Серафимович вежливо-непреклонно отводил его попытки, пообещав наконец, что вместо Романа Петровича выйдет его секретарь. Так был призван Юрий Павлович.

— А, это вы! — сказал он, сразу узнав упрямца.— Здравствуйте, здравствуйте. Какие проблемы?

— Мама в больнице. Инфаркт.

— Да, обидно,— сказал Юра.— Что поделаешь. Какая больница, номер, вы узнайте, пожалуйста. Телефон главврача.

— Не в этом дело.

— А в чем? Денег мы вам больше не дадим. Вот выйдет Анна Казимировна...

— А если не выйдет? Я фактически остаюсь без крыши над головой. По вашей милости, между прочим. Пока существовала эта комната, у меня еще был шанс, я стоял на очереди...

— Владлен Алексеевич!

— Все порушили! Хозяева жизни!

Разговор затягивался. Юра, сокращая его, уже отступал к двери. И тут возник сам Роман Петрович.

— Здравствуйте. Вы ко мне?

Юра зашептал ему на ухо — что-то, видимо, деликатное, относившееся к личности гостя. Но хозяин не любил секретничать:

— Ну и что? Кто не велел?

— Мать не велела. И тетка, Анна Степановна,— доложил Юра.

— Не велели. А ты и обрадовался! — И Роман Петрович полез в карман за деньгами, не нашел их там, приказал Юре: — Давай.— И проследил, пока Юра вытаскивал пачку.— Все, все давай, не стесняйся... Ладненько. Все, молодой человек. С богом. Звоните...

Увел с собой Юру. Сказал ему, тыча пальцем вверх:

— Все видит, ты учти!

В квартире продолжался праздник, теперь уже и с музыкой. Домашний оркестр! Трио — скрипка, виолончель, арфа — услаждало гостей, возвращая их к тем временам, когда в хороших домах зажигались свечи и звучал менуэт. Свечи и впрямь горели, хоть и электрические, остальное же почти соответствовало, и гости совершали круг по квартире, уходя и возвращаясь, подобно тому как совершило свой круг время.

20

К утру все опустело: улица, покинутая машинами, и квартира, оставленная гостями и хозяевами. Расставлены стулья, убрана посуда. Всё на своих местах.

И только стены изменились.

Сквозь них проступали, как на проявленной пленке, серо-черные столбцы и заголовки старых газет. Вон он здесь снова — «Пролетарский молот», как ни в чем не бывало, и вот — «Блокада прорвана», и «Биржевой вестникъ» — как сквозь толщу времен, четко и внятно.

1991—1992

Файзулла Ходжаев

Сын двух матерей

Давний, с 50-х годов, автор нашего журнала из Узбекистана Файзулла Ходжаев сочетает работу режиссера и сценариста со стремлением критически осмыслить свой и чужой творческий опыт, о чем свидетельствуют изданная «Искусством» книга «Снимать как дышать» и его острые журнальные и газетные статьи «Холостой метраж», «Урок на завтра» и другие.

Предлагаем вниманию читателей журнальный вариант главы из новой книги Ф. Ходжаева «Восемь узлов на память» («Автобиография без тайн»). Ее исповедальный тон, анализ негативных явлений жизни, противостояние захлестнувшей экраны «чернухе», размышления о национальном в кинематографе — актуальны.

Пиши о том, о чем не спится
по ночам.

Александр Вампилов

Потерявший мужество теряет жизнь

...Апрель 1989-го. В радужном настроении выхожу по утрам из дому, направляясь в Ташкентскую публичную библиотеку имени А. Навои. Любуюсь зазеленевшей на улицах травкой, шлейфами лепестков, сдуваемых теплым ветерком с цветущего миндаля.

Позади измотавшие душу месяцы работы над фильмом о женской исправительно-трудовой колонии, встречи с людьми горькой судьбы, уголовным прошлым, нервотрепка съемок, бодания с киношным начальством, которого, как всегда, в фильме что-то не устраивает. Но фильм, наконец, принят к тиражированию, рекомендован к показу по ЦТ, и я, его автор, могу с полным правом заняться новой картиной!

Не знаю пока, о чем в ней расскажу, как она будет называться — всего лишь тема обозначена в моей заявке, поданной в сценарную коллегию «Узбектелефильма». Заявлено, что личность и жизнь писателя Леонида Соловьева, история рождения двух написанных им романов о Ходже Насреддине, процесс преображения героя восточного фольклора в художественный образ меня интересуют.

Тема вроде узкоспециальная, но меня она греет.

Изменяю кинопублицистике, но «тишины хочу, тишины». И каждое утро в тиши библиотечного зала зарываюсь в книги Л. Соловьева, окунаюсь в море изданных анекдотов о Насреддине, народного юмора, вековой мудрости.

Сам Соловьев удивляет фактами пестрой жизни, внушает уважение незаурядной своей натурой, самобытностью писательского таланта. Русский человек, он родился в городе Триполи, в Ливии, 19 августа 1906 года в семье инспектора русско-арабских школ Василия Андреевича Соловьева и Анны Алексеевны Студенковой, словесницы по образованию. В 1920-м, уже воротясь в Россию, спасаясь от голода, надвигавшегося на Поволжье, Соловьевы переехали из Бугуруслана в Коканд, один из городов Ферганской долины, где Василий Андреевич стал директором русской школы в поселке железнодорожников, а Анна Алексеевна — учительницей русского языка и литературы.

С малолетства впитавший интерес к Востоку, пятнадцатилетний Леня Соловьев без труда осваивает узбекский язык, объясняется по-таджикски и по-киргизски, читает в оригинале кокандских поэтов Фурката, Хамзу, прозу Абдуллы Кадыри, Абдуллы Каххара. Еще в детстве он прочел книги обширной библиотеки родителей, знает русскую классику, творчество Джека Лондона, Редьярда Киплинга. Мечтая стать писателем, штудирует «Основы стиховедения» Валерия Брюсова, «Что надо знать начинающему писателю» А. Крайского.

В 17 лет Леонид Соловьев публикует в «Туркестанской правде» свой первый очерк. В 1925-м становится корреспондентом «Правды Востока», колесит по Средней Азии. В 30-м году переезжает в Москву, где поступает на литературно-сценарный факультет ВГИКа.

В 1934-м встречается с Горьким — в числе молодых писателей приезжает к нему на дачу в Горки,

слышит похвальный отзыв о своей повести «Кочевье» и сборнике рассказов «Поход победителя». Алексей Максимович просит его приехать еще раз, делится секретами литературного мастерства...

Автор романа «Возмутитель спокойствия», широко изданного у нас в стране и за рубежом, профессиональный кинодраматург, Леонид Соловьев мог бы с началом войны по примеру многих деятелей литературы и искусства эвакуироваться в Ташкент, «глубокий тыл». Но он уходит на фронт. Попал ненадолго на Балтику, в Кронштадт, потом — в осажденный Севастополь, становится корреспондентом газеты «Красный флот».

На переднем крае, в окопах, и на кораблях Черноморского флота добывает информацию для своих материалов. С отрядами морской пехоты ходит в штыковые атаки. Ранен, контужен, награжден орденом Отечественной войны первой степени, медалями «За отвагу», «За оборону Севастополя»...

Из ада войны шлет «фронтовые треугольники» в Москву своему товарищу и соавтору по сценариям Виктору Витковичу:

«Я буквально начинен всевозможными впечатлениями,— вот город, который забыть нельзя, повидав

Писатель Леонид Соловьев, автор «Повести о Ходже Насреддине»

его в эти дни. Вы меня знаете, я был всегда скорее скептиком, чем восторженным, но о Севастополе готов хоть поэму писать. Немцы — и те удивляются Севастополю и говорят о нем если и с ненавистью, то почтительной...»

Впечатления переплавляются в повесть «Степан Полосухин», роман «Иван Никулин — русский матрос», ставшие вскоре и сценариями фильмов. Писатель встретил долгожданную победу. А 5 сентября 46-го на московской квартире в Староконюшенном переулке, 15, его арестовали «в присутствии сестры гражданки Соловьевой Зинаиды Васильевны и старшего дворника дома гражданки Тихоновой Ф. Е.» После долгого следствия осудили по статье $58^{8}/17$ УК РСФСР — «за антисоветскую агитацию среди своего окружения и высказывания террористического характера».

Не лучшим образом ведет себя В. Виткович. Вызванный на Лубянку, припоминает сказанные Соловьевым недобрые слова по адресу Сталина, и показания Витковича становятся главным пунктом предъявленного обвинения.

Другой на месте Соловьева порвал бы с Витковичем навсегда. Не то Леонид Васильевич. «Свои показания против меня он давал под невероятным нажимом, под всякими угрозами»,— напишет он годы спустя в заявлении на имя Генерального прокурора СССР с просьбой о своей реабилитации. Пытается оправдать Витковича на допросах 46-го, наотрез откажется давать обвинительные показания на знакомых писателей и поэтов: «Преступников среди них я не знаю».

Своим упорством раздосадует следователя, подполковника И. Ф. Рублева: «Вот вы загораживаете всех своей широкой спиной, а вас не очень-то загораживают!»

Осужденный на десять лет, Соловьев и в заключении ведет себя так же «странно». Не ждет утешений с воли от родителей и сестер, а сам утешает их: «Дорогие папа и мама, Зина! Я физически и духовно здоров и не теряю надежды увидеться с вами. Не спешите оплакивать меня, смелее смотрите

в будущее. Ходжа Насреддин говорит: «Чтобы жить хорошо, нужно всегда помнить, что вслед за холодной зимой наступает лето. А тем, что вслед за летом в свою очередь идет зима,— этим пренебрегайте».

Под колючкой, после изнурительного рабочего дня, без освобождения от общих работ, в короткие вечерние часы и ночами пишет Соловьев вторую часть «Повести о Ходже Насреддине», роман «Очарованный принц».

Лишь раз за девять лет отсидки, узнав, что жена разводится с ним, зэком, приходит в отчаянье: «Очень тяжелая обязанность — жить на земле, где все клянутся и уверяют, что хотят помочь друг другу в жизни, а помогают лишь умирать...»

Законченный в 1954-м, «Очарованный принц» заключает в себе актуальнейшие, будто сегодня рожденные мысли автора, высказанные устами Ходжи Насреддина. «Свобода от голода и страха — вот что нужно человеку, чтобы извергнуть из своей крови низменную рабью каплю». Не к нам ли, живущим в нищете и тревоге за завтрашний день, это относится? И думаю, стоит нам, разуверившимся,

Файзулла Ходжаев в роли Ходжи Насреддина в фильме «Смех под солнцем»

кажется, во всем на свете, бессильно опускающим руки, внять еще одному совету Насреддина: «Судьба и случай никогда не приходят на помощь тому, кто заменяет дело жалобами и призывами».

Сам автор романа утверждает, что «будущие радостные века принадлежат Деятельным, Борющимся и Созидающим!»

Весной 54-го Леонид Соловьев выходит на свободу и поселяется в Ленинграде. Друзья хлопочут об издании «Очарованного принца», и в 56-м он появляется на книжных прилавках вместе с «Возмутителем спокойствия» под одной обложкой. Читатели тотчас раскупают тираж, шлют автору благодарные письма.

Отзываются братья-писатели, объемистое письмо присылает Соловьеву С. П. Бородин, автор «Дмитрия Донского» и «Звезд над Самаркандом»: «Очарованный принц», создание его — это действительно подвиг, ибо он был совершен не порывом, не рывком, а длительным самообладанием и такой силой духа, от которой и явилась та сила тела, когда лопата и тачка не мешала не только думать, но и сохранить тепло души, наполняющее всего «Очарованного принца».

Сбывалось то, о чем говорилось в романе, мечталось его автору: «...одно добро, совершенное в мире, порождает второе, а второе порождает третье — и так без конца. Могуча сила добрых дел, и только добру суждена победа на земле!»

Растущий интерес к Соловьеву надолго усадил в Ташкентской публичке, открыл обложки прежде нечитанных, посвященных ему книг, статей и очерков ленинградских писателей Дм. Молдавского, Е. Калмановского, поэта С. Я. Маршака, критика Л. Аннинского, ташкентского филолога И. Кольцовой...

Я поехал в Коканд, на вторую родину героя, где он прожил с 20-го по 30-й годы, и там, в краеведческом музее, прочел воспоминания сестры Соловьева Екатерины Васильевны и его последней жены Марии Марковны Кудымовской. Полетел в Москву, в ЦГАЛИ, читал рукописи Леонида Васильевича, протоколы ареста, допросов, письма из лагеря, и чем больше узнавал, тем больше робел.

Как рассказать о такой могучей фигуре, воссоздать ее на документальном экране? Донести, не впадая в ложный пафос, страстные призывы Соловьева к сотворению Добра? Чем объяснить, что образ Ходжи Насреддина родился под пером русского писателя?

Два художественных фильма о Насреддине были сняты на «Узбекфильме» в 43-м и 46-м годах. Это «Насреддин в Бухаре» режиссера Я. Протазанова и «Похождения Насреддина» Н. Ганиева. Два замечательных артиста, Лев Свердлин и Раззак Хамраев, сыграли в них заглавные роли. Оба фильма хранятся в Госфильмофонде СССР, можно контратипировать фрагменты из них.

А где взять иконографический материал самого Соловьева? Как показать такие ключевые эпизоды его жизни, как переезд семьи Соловьевых в Коканд, встреча с Горьким, участие в обороне Севастополя, годы в лагере, работа над последней, написанной в Ленинграде «Книгой юности», книгой-завещанием, увидевшей свет уже после смерти автора в апреле 62-го? Не знаю. У юмориста Льва Новоженова, в его шутливых афоризмах, напечатанных «Юностью», читаю один весьма дельный: «Когда не знаешь, что делать, делай то, что нужно».

Следую ему, «делаю нужное», отправляюсь на поиски кино- и фотоизображений Соловьева, его семьи, друзей, коллег. Ни в Ташкенте, ни в Коканде, ни в Красногорске — ничего, ни единого снимка, ни метра кино!

То ли слишком скромным был Леонид Васильевич, не лез в объективы профессиональных репортеров и кинооператоров, то ли клеймо опального, судимость оттиснулись на нем, но только ни разу его не снимали. Ни в зените писательской славы, после первого издания «Возмутителя спокойствия» в 40-м году, ни после тюрьмы и публикации «Очарованного принца».

Любовно, подробно отсняты киносюжеты о профсоюзном деятеле, секретаре ВЦСПС Соловьеве, сняли футболиста Соловьева, ткачиху Соловьеву. А до классика советской литературы как-то руки не дошли. Юрий Тынянов был прав: «Представление о том, что вся жизнь документирована,— ни на чем не основано: бывают годы без документов. Кроме того, есть такие документы: регистрируется состояние здоровья жены и детей, а сам человек отсутствует».

Нетрудно догадаться, что я испытал, когда в Литературном музее Пушкинского дома в Ленинграде передо мной положили семейный альбом Соловьевых, некогда переданный сюда сестрой Екатериной Васильевной. Была в нем фотография родителей, Василия Андреевича и Анны Алексеевны, снимок Леонида и сестры Зинаиды, сделанный в Коканде, фото Л. Соловьева 40-х годов.

Еще один семейный альбом я обнаружил в ЦГАЛИ, а в нем — снимки Соловьева студенческих лет вместе с другом и сокурсником поэтом Александром Коваленковым. Фото Леонида Васильевича с женой М. М. Кудымовской и сестрой З. В. Соловьевой на даче в Репино. Это был подарок судьбы: сценарий становился зримым. Фотографий было немного, но это меня не пугало. Был уже опыт в фильмах «Узбекская мадонна», «Земля моя — судьба моя!», «Жить на земле», «Была война», где кинокадров было негусто. Главное, объединить фотографии одним событием, единым сюжетом. И если снимки являют собой опорные точки события, его пики, зритель домыслит событие в целом, воссоздаст в своем воображении недостающие звенья сюжета. «Путь, по которому художник заставляет зрителя по частям восстанавливать целое и домысливать больше, чем сказано буквально,— единственный путь, ставящий зрителя на одну доску с художником в процессе восприятия фильма». Это написал Андрей Тарковский, и я нашел подтверждение его мысли в собственной практике. Однако легче от этого не стало. Не знаю, на чем выстроить сюжет сценария, какие эпизоды из жизни героя рассказать.

Перечитываю Сергея Эйзенштейна. «Центр тяжести в том, чтобы сценарием выразить цель того, что придется зрителю пережить». Глазами Эйзенштейна я посмотрел на собранный мной материал сценария, намечающийся зрительный ряд: станет ли зритель переживать, узнавая приводимые факты биографии героя? Не слишком ли широко я, автор, раскинул сети, рассказывая о детстве Соловьева, юности, зрелых годах, обо всем его творчестве? Не приведет ли это к тому, что фильм станет описательным, обзорным, иллюстративным?

Вряд ли оставит равнодушными переезд Соловьевых в Коканд, радушие его жителей, хлебом-солью встретивших семью русского учителя, эпизоды жизни Соловьева в лагере. Могут позабавить фрагменты художественных фильмов, созданных по его сценариям о Ходже Насреддине, когда тот, помогая беднякам, дурачит эмира Бухары, кокандского хана. Но в этом ли нуждается зритель наших дней? Не знаю.

Я надеюсь на подсказку... Леонида Соловьева. Читаю его статью «О романе «Возмутитель спокойствия»: «Я понял (и это очень важно), что общепринятое мнение, будто для создания художественного произведения необходимы и достаточны два условия: талант и мастерство,— ошибочно... Есть еще третье условие, столь же важное и решающее: органичность поэтического замысла материала и отстоенность, выношенность его...»

«Нельзя писать, если воспоминания еще настолько свежи, что вызывают острую тоску. Нужно выждать, пока исчезнет все случайное, слишком личное и в душе останется только поэтическое ощущение в его чистом виде, как некий душистый настой. Тогда можно писать: этот настой определит запах

вещи, ее поэтический тон — без него нет литературы...» «Я выдержал свои воспоминания восемь лет. Наконец время пришло. Я уже мог писать о Средней Азии, больше того, я не мог не писать о ней».

Примериваю на себя. Связанный со студией сроками сдачи сценария, я не могу, как Соловьев, «выдержать свои воспоминания восемь лет», но прислушаться к нему имеет смысл. Подумать: отстоялся ли во мне собранный материал, есть ли «поэтическое ощущение» жизни и личности героя?

Смею думать, что да, и если выразить его немногими словами, то он для меня — человек, сумевший раскрыть душу узбекского народа, оставаясь русским человеком, русским литератором с неизменным сочувствием к униженным и оскорбленным, пристальным интересом к внутреннему миру персонажей, психологизмом. Все это Соловьев творчески использовал, обратившись к фольклорному Насреддину, отразив лучшие черты народов Востока, породивших Ходжи-апанди.

Если еще короче, то Соловьев — из категории истинных интернационалистов, убежденных в том, что «тайна одного советского народа расширяет душу другого», и доказавших это своим творчеством.

Сегодня их так немного, истинных! Подвергается сомнению само понятие интернационализма, считается пропагандистской выдумкой сталинских времен.

«Смех под солнцем», автор Файзулла Ходжаев

С нарастающей тревогой отмечаю, что в Узбекистане, как и повсюду в стране, набирает обороты процесс духовного сепаратизма, обособления национальной культуры от русской и мировой. Крепнет нежелание понять, что трагедией наших дней может стать не только разрыв экономических связей между суверенными республиками, но и крах общности судеб, утрата взаимосвязи культур, что изолированность, по выражению Р. Гамзатова, «сушит ветки дерева, а на высохшем дереве птицы не поют».

Идут месяцы, пока я пишу сценарий, а события текущей жизни только огорчают. Сократили в узбекских школах уроки русского языка и литературы, затруднив возможность читать в оригинале Пушкина, Толстого, Чехова (и того же Леонида Соловьева). Четверть узбекских парней, призываемых на военную службу, не владеют русским, обрекая себя на тяготы «безъязычия». Урезаны часы вещания на русском на телевидении и радио. Ликвидирована русская редакция республиканского издательства «Молодая гвардия», которая многие годы переводила произведения узбекских авторов. Объявились «хранители национального духа», пытаются столкнуть узбеков с другими народами, называют живущих у нас таджиков «пришлыми», винят во всех бедах некоренное население, говорят о нашествии «инородцев», «оккупации», сравнивая ее с оккупацией Белоруссии в годы войны.

А сколько кликуш, разом записавшись в православие, картинно украсились нагрудными крестами и пытаются внушить «аборигенам», что именно с русскими, их предками пришла в Туркестан цивилизация, позволившая Узбекистану стать за годы советской власти «маяком социализма на Востоке»!

Не об этом ли написать в моем сценарии? Не ограничиваться рамками биографического фильма, впустить в него нынешнюю бурлящую жизнь? Пронизать рассказ о герое моей тревогой за будущее воспетой им Средней Азии? Говоря о поборниках расовой чистоты, противопоставить им не только Соловьева, но и узбекских писателей Айбека, Гафура Гуляма, Максуда Шейхзаде? Тоже истинных интернационалистов, гуманистов, интеллигентов высшей пробы с их совестливостью, мужеством и никогда не покидавшим чувством юмора!

Жизнь прервала мои размышления 7 июня 1989 года.

Фергана, запах гари и горя

«...В воскресенье, 4 июня, в Фергане был объявлен комендантский час. Столкновения между жителями узбекской и турецкой национальности в городе начались в пятницу. В ход пошли металлические прутья, дубинки, кетмени. Применялось и огнестрельное оружие. Поджигались жилые дома. Десятки человек убиты, многие ранены...»

Информация не умещалась в голове, болью отозвалась в сердце. Болью и страхом. Сотни километров отделяют Фергану от Ташкента, но так сильны были исходящие от нее токи творимого там зла, что многие ташкентцы несмотря на летнюю жару закрывают на ночь окна квартир. Вместо мирных милиционеров, всегда дежуривших у входа в Ташкентский телецентр, появляются автоматчики. Усилена охрана здания ЦК КП Узбекистана, которое вскоре обнесут чугунной изгородью. Кровавое колесо ферганских событий между тем раскручивается все сильней, и газеты сообщают: обнаружено 97 трупов, в том числе турок-месхетинцев — 69, узбеков — 19, неустановленной национальности — 9. Сожжено 753 жилых дома, 27 государственных объектов, 275 единиц транспорта. Изъято оружия 897 единиц. Вывезено в области РСФСР 16282 турка-месхетинца. Во время боевых операций пострадало 136 военнослужащих внутренних войск, 57 работников милиции, 41 человек госпитализирован...

Признаюсь, мне никогда не было так плохо, как тогда, в июне 89-го. Ведь только что, работая над сценарием о Соловьеве, не без гордости читал написанное им: «Есть на земле Фергана — голубой сон души», край, где живет «веселый и благородный народ».

Чем мне теперь гордиться? Что сказал бы Леонид Васильевич Соловьев, узнав, что в родном Коканде толпа наехавших сюда мятежников, требуя освободить захваченных милицией, рвалась поджечь цистерну с горючим, взорвать поселок железнодорожников? Тот самый, где когда-то жила семья Соловьевых.

Как и многие, хочу услышать объяснение происходящему от правительства Узбекистана, заседающих в Москве участников 1-го Съезда народных депутатов СССР. Услышал чепуху о якобы пустяшной «ссоре из-за тарелки клубники», сказанную первым секретарем ЦК Компартии Узбекистана, впоследствии Председателем Совета национальностей Рафиком Нишановым. То ли побаивался выносить сор из республиканской избы, то ли боялся, что и ему придется отвечать за случившееся, но увел он съезд от решений по Фергане. Дня не обсуждали вопрос депутаты, тем самым, пусть косвенно, способствуя эскалации насилия!

А пламя мятежа не унималось.

Лепесток страха жил, приклеившись к моему сердцу. Плохо спалось, глотал снотворное, и небеспричинно.

Угаснув в Ферганской долине, межнациональная вражда лизнула своим огнем Андижан, расположенные под Ташкентом Буку, Паркент. Заявляла о себе появлявшимися листовками, обращенными к армянам, татарам и евреям, с требованиями покинуть Узбекистан, телефонными угрозами жителям узбекской национальности, помогавшим туркам-месхетинцам... В дорогу, за пределы республики потянулись тысячи русскоязычных семей, до конца 89-го были расписаны контейнеры для вывоза домашнего скарба.

Прошло время. Все успокоилось. Но я, как и многие, не могу забыть ферганских событий, запаха гари и горя. Образ матери-турчанки, прижимающей к себе ребенка, ее прожигающий душу взгляд преследуют меня.

В одну из бессонных ночей, пытаясь как-то отвлечься, взял томик драматурга Александра Вампилова и наткнулся в нем на поразившую меня фразу: «Пиши о том, о чем не спится по ночам».

Не просто поразился ее глубине — прозрел. Понял, что в сценарии о Соловьеве надо написать о том, о чем не спится мне, что терзает душу!

О гибельных последствиях, которыми грозит вражда, национализм, шовинизм. О добре, которое несет недекларативная дружба между народами, взаимная, исключающая понятия «старшего» и «меньшего» братьев, «первого среди равных». О превозмогающем любые невзгоды, согревающем и возвышающем сознании своей причастности к семье Человеческой.

Старый осел молодого везет

Едва я осознал суть предстоящей работы, как произошла кристаллизация собранного мной жизненного материала.

Стала очевидной неуместность, второстепенность эпизодов, связанных с ранними произведениями Соловьева. Всего несколько строчек я посвятил его сочинениям военных лет. Сократил эпизод, где говорилось о следователе Рублеве. Убрал обзор ролей, сыгранных Л. Свердлиным в кино. Все, что прежде связывало мне руки, затрудняло, утяжеляло рассказ, исчезало легко, без сожаления, высвобождая место эпизодам, прямо работающим на генеральную тему о гибельности вражды.

Рядом с русским писателем Леонидом Соловьевым встали оператор «Насреддина в Бухаре» украинец Даниил Демуцкий, художник-постановщик фильма Варшам Еремян, армянин,— вся интернациональная съемочная группа, объединенная режиссером Яковом Александровичем Протазановым, создавшая замечательную картину в тяжелейших условиях военного времени.

Мажорным, с верой в торжество добра должен был стать сам тон повествования, и само собой родилось название сценария — «Смех под солнцем». Им «поделился» со мной Соловьев, назвавший так один из своих первых газетных очерков.

А еще я испытал потребность начать сценарий со спора с теми, кто делит людей на «своих», «наших» и «чужих». Заявить о моих симпатиях к «инородцу» Соловьеву, с первых же кадров задать высокий, горячий градус повествования.

Одно смущало: от чьего имени вести спор, чьими устами выражать симпатии? Где взять изображение, чтобы говорилось об этом не за кадром, а на глазах зрителей?

Подумалось: а почему бы мне, автору, не стать полпредом героя? Войти в фильм в образе Насреддина в компании с верным ему ишаком?

Дерзкими казались задумки, могли вызвать упреки в моей нескромности, ячестве. Сомневался я и в своих актерских способностях, и в праве напрямую обратиться к зрителям. Решил проверить себя и задуманное на месте съемки, в славном городе Коканде, куда наша группа приехала в конце октября 89-го.

Отправился к одному из его жителей Мухаммад-Али Атаханову. Руководитель культурного центра «Дастурхончи» («Трапезная»), музыкант, певец, знаток восточной поэзии, он был покровителем киношников и их первым критиком.

На его художественный вкус я рассчитывал и, обсуждая с ним мое желание сняться в фильме, сказал: «Понимаете, Мухаммад-Али-ака, фильм — о Соловьеве, вашем земляке, а кинокадров с ним нет. Появившись на экране, рассказывая о нем, показывая его фотоснимки, хочу помочь зрителю как бы увидеть автора воочию. Хочу немного побыть в образе Насреддина. Что скажете? Не побьют меня за нахальство?»

— Скучные люди могут побить,— ответил Атаханов.— Зрители — нет, посмеются, скажут спасибо...

— А удобно ли мне, сценаристу и режиссеру, взбираться на ишака, ездить на нем? Не подумают, что я не в своем уме?

— Горя бояться — счастья не видать.

Мухаммад-Али скептически оглядел привезенный мной из Ташкента строгий, темно-зеленый халат.

— Не годится. Его мог носить поэт Алишер Навои, да и то на склоне лет, разочаровавшись в жизни. А Ходжа Насреддин — веселый человек и одевался весело!

Из областного муздрамтеатра привез Атаханов ярчайший из красно-желтого бекасама халат. Подпоясал столь же ярким поясным платком и одобрительно кивнул, давая добро на съемку.

Так я и появился в первый съемочный день. Стоя возле оседланного ишака на окраине Коканда, обращаясь к снимающей меня синхронной камере, представился будущим зрителям, представил ишака. Познакомил с замыслом фильма.

На ишаке в образе Насреддина подъехал к кокандскому базару, большому, воскресному, и в том же халате остановился у ворот.

Что тут началось!

— Ассалом алейкум, хуш келибсиз! (Здравствуйте, добро пожаловать!)

— Рады вас видеть, Ходжа-апанди!

— Где вы раньше были?

Голоса доносились отовсюду, из рядов, где торговали ханатласом, тюбетейками, изделиями гончаров... Мужские, стариковские, детские руки крепко пожимали мои. Приветливо улыбались смуглолицые девушки, женщины. Из шашлычной вынесли горячую лепешку с положенными на нее шампурами, посыпанными кружочками лука, политыми уксусом. Фрукты несли, овощи, вареную кукурузу...

Завязывались разговоры о житье-бытье. О безработице многих кокандцев, малых заработках, больших налогах, притеснениях со стороны всевозможных расплодившихся начальников:

— Помогите навести порядок, Ходжа-апанди!

— Житья не дают нам бюрократы!

И приглашали в гости, давали адреса. Справились, не нужно ли ишаку свежего клевера...

Теплом души хотел одарить каждый!

Охотно согласились сняться в фильме канатоходцы, острословы-аскиячи и, будучи профессиональными артистами, отказались от оплаты, работали задаром. На каждом шагу город оправдывал свое старинное название — Кукон-и-Латиф. Веселый, радушный город — и в каждом из жителей обнаруживалась грань широкой души Ходжи Насреддина.

Я не верил своим ушам, глазам. Кокандцы приняли условия игры, жаждали помочь исполнить задуманное мной и, как прирожденные актеры, словно поверили, что я и есть легендарный Насреддин, были польщены тем, что фильм снимается в их городе! И, изверившись в городских властях, неохотно, неумело решавших или вовсе не решавших социальные проблемы, связывали их решение со мной, «Насреддином». Надеялись, как встарь, что именно он изменит жизнь к лучшему.

Я был счастлив. Я нашел ключ к сердцам людей, расположил к себе и фильму. Кокандцы предстали перед кинокамерой такими, какими их увидел Соловьев. Они помогли и зрителю ощутить, с кого Леонид Васильевич писал своих героев, создавая образы Ходжи-апанди и его друзей: горшечника Нияза, кузнеца Юсупа, чайханщика Али. Внушали надежду на то, что я, автор, вызову фильмом чувства добрые, укреплю веру в тот прекрасный день, «когда народы, распри позабыв, в единую семью соединятся».

Александр Кабаков

Самозванец

II

Прямо за воротами, ведущими на территории бывших казарм, начиналась грязь, как в Калуге весной. Стояли почему-то лужи, хотя дождя давно не было, прошлогодние палые листья каким-то образом сохранились в гниющих кучах, вместе с другим мусором, разбитый асфальт дорожек прерывался просто черной разъезжающейся глиной. У первой же халупы с забитыми разрисованной фанерой окнами полуголый, татуированный многоцветными гребенчатыми рыбами и пучеглазыми вампирами человек с длинной седой косицей, скользящей при движениях между лопаток, перебрасывал большой лопатой уголь из сваленной у стены горы в темный подвал. Жили здесь, судя по свисающим из выбитых окон тряпкам, в основном в зданиях казарм, ободранных и по кирпичным брандмауэрам расписанных гигантскими червяками граффити, разобрать шрифт которых непосвященный не мог. Но многие обосновались и в пристроенных к основным домам хижинах из железа, фанеры, картона, сплошь покрытых многоцветными картинами с яркими, круглыми розово-зелено-голубыми деревьями, пузатыми коротконогими птицеголовыми людьми — стиль поздних шестидесятых, великая «yellow submarine». Эти шалаши, напоминавшие, если не считать роспись, самозастройку какой-нибудь Ахтырки, бывали и довольно аккуратными, в окошках светились уютные огоньки, висели вязаные занавесочки. Среди хижин и развалин была такая же, фанерная, но с деревянными столбиками колонн, вегетарианская столовая. Кое-где попадались лавки, торгующие тем же базарным барахлом, что продают туристам грустные негры и арабы на всех европейских углах: кожаными широкополыми шляпами, ремнями, медными браслетами, мелкими серебряными кольцами, но были и местные особенности — крупными узлами связанные свитера, цветные чулки-гетры и много старых аптечных пузырьков с кривыми горлышками, медных ступок с пестиками, наводящими на мысль о нечаянном убийстве, бронзовых и фарфоровых резервуаров керосиновых ламп без стекол...

Всюду бродили неумытые, вполне цыганского вида, но светлоголовые дети и огромные грязно-белые собаки одной, какой-то специфической здешней породы. Люди попадались навстречу самые разнообразные, но в то же время как бы в униформе. Это могла быть немолодая огромная блондинка в широчайшей арабской джеллабе и кожаных сандалиях или мелкая, тощая, почти бесплотная брюнетка в черных рейтузах, черных солдатских башмаках и большом мужском пиджаке поверх рваной черной майки; лысый толстяк в джинсовом комбинезоне и босиком, собравший на затылке все остатки волос в некий как бы пони-тэйл без пони, или черногривый горбоносый красавец в серьгах, в коже и бахроме, в серебряных пряжках и бляхах, решительно вдавливающий в грязь косые каблуки богато тисненных сапог — но все они были похожи друг на друга, как солдаты разных родов войск, но одной армии.

Он слонялся здесь уже полдня, чувство полнейшего отдыха и размягченной доброжелательности наполняло его, как в давние годы, когда Лелька бывала занята и он сам приходил в детский сад за сыном и стоял среди галдящих маленьких людей... Где теперь Лелька и где теперь сын, сменивший, по слухам, даже имя? Может, вот пошел?..

Три дня назад, когда после пресс-конференции пришлось уйти из гостиницы, он поселился у немедленно прильнувшего, немедленно перешедшего на «ты» здешнего русского. Уехал в начале семидесятых, что-то здесь пишет, для какого-то журнальца корреспондирует, иногда переводит на русский для какой-то большой торговой фирмы переписку и каталоги, основной же источник существования — пособие... Всю ночь после пресс-конференции сидели на кухне, жена Галя жарила яичницу с колбасой, пили «столичную», взятую за углом, в окне была чернота — дом стоял напротив огромного кладбища, за высокой стеной невидно шумевшего деревьями под ветром. Странное кладбище прямо в центре совершенно пустого по ночам, но ярко светящегося города.

— Да, ты совершил поступок,— твердил Костя, совершенно по-московски, будто и не прошло двадцати лет, добирая из всех бутылок все остатки,— ты и сам не понимаешь, какой поступок ты совершил... ты же первый такой здесь, с тех пор как у вас там пришли эти... с тех пор как они развалили нашу страну... это была такая страна, суки, что они с ней сделали... а ты — человек, давай за тебя!..

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 11.

Чокались уже случайно задержавшимся в кухонном шкафу, в пыльной полупустой бутылке, апельсиновым итальянским ликером. Вдруг Костя заговорил довольно трезвым голосом.

— Но все-таки, что же это за делишки, которые обделывают здесь твои коллеги и этот кагэбэшник с ними? Как это у вас теперь называют... партийные деньги? Да?..

Совершенно свободно переходя от «у вас» к «нашей стране», к утру Костя его достал. Наконец, с отчаянной гримасой хватаясь за затылок, поправившись «тюборгом» и громко его понося по сравнению с «нашим» «жигулевским», хозяин убежал по своим текущим делам. Он тут же попросил у Гали разрешения оставить пока сумку и немедленно с твердым намерением ночевать хоть под мостом, но сегодня не возвращаться, отдохнуть от всех соотечественников. Пару раз спросив дорогу у не слишком приветливых, не особенно белокурых и не выглядящих полностью сексуально раскрепощенными женщин — их почему-то на улицах было заметно больше мужчин, он пришел-таки в описанную Валерой Христианию... Как-то там Валера Грушко после наверняка переданной «Свободой» да и нашими расписанной пресс-конференции?..

Здесь, среди неприкаянных из принципа, он пробродил несколько часов и вдруг — неприкаянный по необходимости — почувствовал себя более одиноким, чем среди блестящих магазинов, гостиниц и чистенькой публики центра. Он вернулся к воротам и, не доходя до них, слева обнаружил сарай с дощатым крыльцом — бар, одноименный всему кварталу. Интересно, почему название совпадает с древним именем столицы недалекой страны? Интересно, но спросить не у кого.

В баре было так же грязно, как снаружи, как даже в бреду нельзя представить в любом баре любого другого района города. Бродили те же собаки, дети и костюмированные взрослые, а в довольно мглистом и сыром воздухе стоял сильный, странный запах — через минуту он сообразил, что впервые дышит в атмосфере марихуаны. Немного повело... Вот и славно, подумал он, можно бы и добавить, только по-своему, по-привычному, по-стариковски...

Тут обнаружилось, что в баре, кроме наличия грязи, есть и еще одна особенность: отсутствие чего-либо крепче пива. На его клубный пиджак с галстуком и короткую стрижку никто внимания не обращал, к туристам здесь привыкли и относились, видимо, как к неизбежности и даже необходимости. Но на «Уан скотч, плиз» бармен реагировал неприязненно — не глядя, ткнул большим пальцем за себя, где прямо на стене кривыми буквами было изображено «Никакого алкоголя» на всех языках. Слава Богу, хоть пиво они не считают алкоголем, чертовы наркоманы... Он взял бутылочку какого-то местного, раньше даже не слыхал, горьковатого, прекрасного, и стал в уголке, прислонясь к беленой, но не пачкающей стене. Подошла собака в половину его роста, понюхала, легла... Защемило сердце, защемило по-настоящему: как же теперь с Лелькой? Милая моя псина, Боже мой, как же я теперь буду без тебя...

Из-за одного столика на него уже несколько минут смотрел странного по здешним местам вида господин. Было ему лет сорок, одет он был так, как рекомендовали каталоги в этом летнем сезоне сорокалетним господам: зеленоватый льняной пиджак чуть мешком, шелковая сизая рубашка, шелковый же сильно пестрый галстук и еще более пестрый платочек в нагрудном кармане. Стрижен красиво, и виски, конечно, серебряные... Господин улыбнулся и кивнул на свободный стул рядом с собой — садись, мол, старик, мы здесь должны поддерживать друг друга среди этого детского сада переростков.

Когда он пересек сарай и сел, господин немедленно полез в карман, вытащил, развернул и торжественно шлепнул на стол вчерашнюю газету. Так и есть: в череде длинных слов с обилием точек над буквами — его перекошенная фотография. «Ай спик онли инглиш, сорри»,— сказал он и, извиняясь, улыбнулся: все понятно, мужик, ценю внимание, но, увы, разговора не получится... Тут модный господин радостно захохотал: «Неужели и на русском вы нисколько не разговариваете, уважаемый товарищ?» Если не считать едва слышимого акцента, чуть смещенных, странноватых оборотов и уже звучащего пародией «товарищ», язык его был безукоризнен.

Его звали, конечно, Ян, Ян преподавал русский и историю русской культуры в здешнем университете и иногда в соседней Швеции, ее можно в хорошую погоду увидеть с дамбы. Я, естественно, как специалист по языку и стране, слушал все доклады русских товарищей, успел и на вашу пресс-конференцию — правда, не с самого начала. Если товарищ... о, извините!.. если господин коллега не возражает... Ян чувствует, что для их возраста здесь неподходящие напитки, он сам просто живет неподалеку, поэтому и забрел, но теперь можно пойти куда-нибудь... скотч?! но это чудесно, у них совсем совпадает тест, то есть, как это... вкус.

Когда они вышли за ворота, было уже совсем темно. У обочины стоял нелепый здесь большой черный «пежо», битком набитый людьми.

Плевал я на них, подумал он, в конце концов, времена укола зонтиком прошли. И в голове за этот день почти не шумело, подумал он.

Вечером, после открытия конференции, после коктейля в честь этого в каком-то роскошном месте, где он даже забыл на время все свои горести и кошмары, до того прекрасный Chivas Royal Salute разливал бармен, до того хороши были копченые устрицы и лососина, до того милый попался в собеседники немец — после чудесного этого двухчасового хождения, мелькания, дивной выпивки и еды нашел его Федя.

— Ребята предлагают пойти потом где-нибудь посидеть,— сказал он, одновременно знаками

объясняя бармену: без льда и воды, мол, давай чистого,— если вы еще с ног не валитесь, пойдем, поглядим на ночной городишко?

Пошли... Долго примеривались, где бы присесть, выбирая среди баров, сверкающих темным деревом и медью, стойками и желтыми уютными лампами. Отовсюду гремела музыка, было ощущение праздника, а заглянешь — пусто, два человека да перетирающий бокалы бармен, да и эти двое пьют пиво или кампари с водой... Впереди шли Плотников с Журавским, негромко переговаривались, затем он один, следом Юра Вельтман, радостно улыбающийся во все стороны, ощущающий себя заграничным гулякой впервые за все свои нередкие поездки, взад и вперед сновал Сашка Кравцов, совал нос во все двери, читал цены в меню, хмыкал — ептмать, ну, стакан пива у них, как сорочка! Сашка осторожно держал чуть на отлете правую руку, угораздило же за неделю до поездки ключицу сломать, погулял как-то вечером, ну, и... сам понимаешь, старик... и, главное, ключица же не гипсуется, блин, а болит, ептмать!..

Наконец, остановились на маленьком баре, посредине которого стоял огромный бильярдный стол, за ним двое довольно поддатых, по виду приезжих откуда-нибудь из Северной Африки или с Ближнего Востока работяг не очень ловко гоняли шары. Один из них сразу же повадился подходить, стрелять именно у него сигареты, оставляя каждый раз, несмотря на его протесты, на краешке стола по кроне.

— Ты так хороший бизнес с этим мудаком сделаешь,— сказал Сашка. Держался он в своей обычной манере, то и дело норовил левой, здоровой рукой хлопнуть его или Юру по спине. Плотникова, слишком часто обращаясь, называл Федей, к Журавскому же вдруг начал адресоваться «Петрович», от чего того слегка передергивало... Заказали, с помощью Сашкиного быстрого и достаточно многословного, но с диким выговором английского, Журавскому огромную кружку пива, Плотникову и ему виски, Grant's, а непьющему Юре Вельтману Сашка, как и себе, взял по большой рюмке «абсолюта».

— А закусить? — спросил наивный Юра. Посмеялись, потом все же взяли бедняге какой-то сэндвич... Минут через двадцать все повторили, еще раз пятнадцать — снова, кроме Юры и Журавского. Вельтман уже был хорош, смех у него прошел, теперь он решил удариться в игру: встал, пошел смотреть, как арабы безуспешно пытаются засунуть в лузу последний шар, начал давать им советы по-французски. Решили рассчитаться и двигать в гостиницу, там, если будет желание во втором часу ночи, можно добавить, у Плотникова имелось кое-что в чемодане. Бармен, увидав поднятый Сашкин палец, принес блюдечко со счетом, Сашка глянул, присвистнул, сделал как бы движение правой рукой во внутренний карман за бумажником, но ойкнул и матернулся от боли.

— Ну, что там набежало? — поинтересовался Плотников.— Много, что ли? У меня только доллары, не успел обменять, он они, может, возьмут?

Журавский сидел молча, наслаждался пивом и огнями беззвучно проплывавших по каналу барж, яхточек, тихих катеров... Тогда он вытащил из-под Сашкиной руки счет, посмотрел и положил его под блюдечко вместе со стокроновыми бумажками, махнул рукой подошедшему бармену, оставляя пятнадцать крон чаевых. Счастье, какое счастье, подумал он, что есть хоть небольшой, долларовый заработок, позволяющий не считаться с этими жлобами, ну, Кравцов, ладно, но эти... «Академики — народ небрезгливый»,— вспомнил он опять Валеру Грушко. На улице Юра Вельтман всучил-таки ему раза в два больше, чем причиталось за «абсолют».

— Я ж не девушка, не фру какая-нибудь местная,— повторял он и радостно покатывался со смеху,— чтобы ты меня угощал! Я ж не фру...

До гостиницы идти оказалось довольно долго, он поглядывал на темные, местами весьма обшарпанные дома. Город из виденных им сильнее всего напоминал Лондон, только, конечно, много меньше и, вроде, поплотнее... Неожиданно Журавский взял его под руку.

— Ну, что, о чем задумались? Небось, о судьбе нашей бедной страны, о том, будут ли у нас хоть через пять поколений такие витрины, чистые тротуары и гладкие мостовые? Размышления в заграницe знакомые... Вот и мы с Федей о том же говорили, пока в эту забегаловку с приема брели. И пришли к двум выводам. Во-первых, ну, прогнали ум, честь и совесть, а все никак не успокоимся, все власть гонять хочется, а власть, между прочим, не для того создана, чтобы ее гоняли, а чтобы была власть! А у нас, друг мой, после партии все еще никакой власти нету... И во-вторых, чтобы какая-нибудь власть в России — как и в любой стране — установилась, нужны этой власти деньги. Возвращаемся мы, таким образом, к тому же, о чем мы с вами уже однажды, дорогой мой друг, говорили... Дело нам здесь предстоит серьезное, мимо вас оно пройти никак не может, и нужен нам — и поэтому, и потому, что умные люди любому делу требуются,— в вашем лице надежный союзник...

— Сообщник... — тихо перебил он и, чуть напрягши локоть, высвободил руку. Журавский усмехнулся.

— Ну-ну... Вы человек остроумный. Кроме того, я заметил, материально в какой-то степени независимый? Так что наши предложения, как можно понять, категорически и даже с брезгливостью некоторой отвергаете. Что ж, дело ваше... Забудем. А то уж совсем рехнулись: Копенгаген, ночь чудесная, выпили, а все о проблемах наших несчастных... Лучше о других материях, более приятных, поговорим. Я вот на канал здесь смотрел и вспоминал одну такую поездочку, пару лет назад... Ездили мы хорошей такой компанией в Венецию, на конгресс...

Он задержал дыхание. Что это?! Этот конгресс, эту поездку, эту компанию он отлично помнил. Словно площадь взорвалась криками — зашумело в голове. Странно, раньше ведь такое бывало только в тишине и уединении... Но Венеция, что же это?..

— ...Она у вас же в институте и работает, между прочим. Ну, по-джентльменски, не буду фамилию называть... И вот в такую же, только много теплее, ночь стоим мы, представляете, на палубе огромной такой гондолы, они там бывают и маленькие, такси как бы, и здоровенные, вроде автобусов... Не бывали в Венеции? Ну, надо найти какую-нибудь поездку, посмотреть это чудо... Да. Значит, стоим мы с нею на палубе, музыка играет... Помните, в тот год всюду это крутили, в ушах навязло? Как ее... Ну, в общем, романтическая была ночь, да...

Утром он в семь вылетел из гостиницы — в номере никак не мог справиться с телефоном, добежал до ближайшей кабины автомата, нашел на стенке номер международной, набрал код... Там уже девять, она как раз должна прийти на работу. Ответила сразу. Слышно, как и отовсюду, было лучше, чем в Москве.

— Это я,— сказал он, как говорят все и всегда, звоня самым близким,— здравствуй.

Она задохнулась, потом счастливо засмеялась:

— Ты... Ну, что, что? Рассказывай скорее! Ты из гостиницы звонишь?

— Нет, из автомата. Ты одна, можешь говорить? — он зажал в горсти монеты, целую кучу которых наменял у портье, но автомат жрал их с невероятной скоростью.

— Пока одна, одна, девочки сегодня будут попозже, отпросились... Скучаю, уже скучаю...

— Скажи, а в Венеции, когда ты ездила с Журавским, ты тоже сильно скучала обо мне?

Он чувствовал себя почему-то последним подлецом, задавая вопрос, который повторял всю ночь, наливаясь в номере с неразобранной постелью ненавистью и дешевым виски, какой-то местной подделкой, купленной в грязнейшей забегаловке ночью же, когда от подъезда гостиницы повернул в переулок, бросив «Пройтись!» на встревоженный вопрос Плотникова вслед. Пустела грязноватая пластиковая бутылка, ныла печень, да и сердце постукивало недовольно... На рассвете принял плохо регулирующийся кранами душ — гостиница была не из самых дорогих. Долго брился, допил желтую дрянь, утром показавшуюся не такой уж дрянью. Заел тремя облатками аллахола, без которого уже давно не жил, подумал — и проглотил еще одну, после таких издевательств и более здоровые внутренности могут взбунтоваться. Закурил... Прав был Кравцов, хорошие сигареты «Prince». Ну, дай ему за это Бог, чтобы легкое простреленное — или что там у него, ключица сломанная? — зажили быстрее... Не в того стрелял... Оделся тщательно, больше, чем нужно, выпрыснул одеколона на горящие после бритья щеки. И, уже поняв, что с кнопками на гостиничном телефоне не разберешься — какую ни нажимал, отвечали «Ресепшен» — пошел звонить.

Она молчала.

— Ты же расслышала? — спросил он безжалостно. Уже хотелось закричать: «Не слушай меня! Забудь все, ничто не имеет значения, все простительно и исправимо, я тебя люблю! Люблю, все остальное не имеет значения, слышишь, никакого!..» — но он ждал ее ответа.

— Так я и знала... — сказала она.— Так я и знала, что эта ваша поездка добром не кончится. Ну, хорошо. Что ты хочешь? У меня ничего не было с ним, он приставал всю ночь, мы все поехали кататься на гондоле, я стояла на палубе, он лез, лез, но я отворачивалась и смеялась — не лупить же его было по морде... Потом мы вернулись в гостиницу. Там всюду крутили эту музыку, я сходила от этой музыки с ума — помнишь, у нас все еще только начиналось, и мы бродили по всем ресторанам в Москве, тогда все это еще было по-другому, и всюду была эта музыка, я забыла название... Он пытался войти ко мне в номер, я его не пустила и промучилась всю ночь, вспоминая тебя,— вот и все. Ну, подумай сам, как я могла бы с ним? Он жирный и старый...

— Не такой уж жирный,— ответил он и повесил трубку.

В десять утра он сказал знакомому парню с «Би-би-си», что хочет собрать пресс-конференцию. «Зачем?» — удивился парень... «А вот слушай,— сказал он.— Дамы и господа! Я не хочу участвовать в международных финансовых аферах, подобно некоторым присутствующим на этой конференции. Не имея доказательства, воздержусь от имен, но...»

— Только не рассказывай мне эти клепаные подробности о денежных махинациях твоего начальника и его дружков,— сказал Ян. С каждой минутой, проведенной ими вместе, он говорил по-русски все точнее.— Меня все это говно совершенно не интересует, вся эта политика и прочая грязь. Конечно, по убеждениям я социал-демократ...

— Ну, и мудак,— перебил он.— Вы еще нахлебаетесь с вашими левыми закидонами. Видал, где мы с тобой были? Вот это и есть торжество левой идеи, ваша Христиания, причем еще в лучшем варианте. Грязь, безделье и безобразие. Но пока есть пиво, потому что его привозят из других районов города, из нормальных. И пока не нашлось фюрера, хитрого мужика, который бы научился веревки вить из этих ленивых придурков. А теперь представь такую же, даже хуже, грязь в масштабе всей огромной страны: такое же, только не веселое, а унылое безделье; вместо травки паскудную водку, отдающую керосином; отсутствие пива навсегда, потому что его некому делать; кое-как сварганенные ракеты и танки, которым предназначено насаждать великую идею,— и ты получишь окончательное торжество социализма, которое мы имели семьдесят лет и до сих пор никак не опомнимся. Видал жулье, с которым я приехал? Вот люди победившего социализма, он их создал, а теперь они жаждут его восстановить, воспроизводят свою среду обитания... Хочешь такого? Только не морочь мне голову, не объясняй, что наш социализм был не настоящий — как раз он-то самый настоящий и был, это ваш не настоящий! Как только на социализм напяливают человеческое лицо, либо социализм скукоживается, тихонько втискиваясь в самый настоящий капитализм, только современный, как у вас,

либо маска лопается, и вылезает мерзкое людоедское рыло «реального социализма», которое, впрочем, тоже существует недолго — гниет изнутри...

— Вероятно, ты прав,— грустно вздохнул Ян.— Вы все это прожили... Но, знаешь, очень не хочется расставаться с красивой идеей. Без нее здесь так скучно...

— Это другое дело, тут я тебя понимаю,— он примирительно снизил тон.— Я понимаю: окружающее всегда противно, и хочется думать, что возможно иное...

— Вот-вот! — обрадовался Ян.— Это как раз то, о чем ты мне рассказывал: иная, скрытая, романтическая жизнь. Социализм — это наше приключение. И я хочу рассказать одну вещь, которая тебе покажется, думаю, очень интересной. А в твоем теперешнем положении может быть даже полезной...

Уже часа через три они сидели в малюсеньком, на четыре столика баре, с полуметровой стойкой, с тихой музыкой — может, Гил Эванс? — из невидимых колонок. Входили и выходили какие-то люди, некоторым Ян кивал, все они были однотипные, как и в Христиании, но совсем другой породы: средних лет, старательно и даже строго одетые, мужчины, как один, в костюмах с галстуками, некоторые даже в летних плащах, женщины в платьях, в туфлях на каблуке, куда дальше — в шляпках! Но вся эта одежда: дорогая и хорошо сшитая, была как бы с чужого плеча, чуть широковата, чуть балахоном и сильно потерта, и галстуки повязаны кривовато, хотя явно от Сен-Лорана, и плащи припачканы... Лица же у многих были слишком румяные, если присмотреться — в склеротической сеточке, а дамы, очень многие, были слишком тонконоги, так что чулки сидели нетуго, что, он давно заметил, во всем мире, от Трех вокзалов до Сен-Жермен, изобличает женщину пьющую.

— Это наша интеллигенция,— сказал Ян.— Изысканные художники, поэты, тонкие журналисты... Такой стиль: многие сильно пьют и одеты соответственно, как аристократы, третьи сутки ночующие под забором. Тоже протест — против здорового образа жизни, на котором, по примеру американцев, помешался и здесь обыватель, против правила выглядеть свежо и на десять лет моложе своего возраста... Думаю, они понравятся тебе и ты придешься среди них... как это?... ко двору. У меня есть план, и если он удастся, завтра все твои неприятности покажутся тебе... как это сказать... херней на постном масле, так?

В три ночи — он не спал вторые сутки, но чувствовал себя прекрасно и, главное, никакой суеты в мозгах! — они пришли к Яну домой. Таких квартир в Москве не было и быть не могло, хоть у бывших членов бывшего Политбюро: слишком красиво. Запомнил только лимонное дерево, каким-то образом росшее прямо посреди гигантской комнаты, и огромное количество книг, ярких альбомов и изумительных постеров, валявшихся везде...

— Теперь ты идешь в душ, после душа наденешь вот эту рубашку, эти носки, вот трусы... или ты предпочитаешь трикотаж? Извини, нету, не ношу. И, знаешь, не советую тебе, сдавливает... как у вас говорят?.. а, да, яйца, а нам надо уже беречь. Иди, иди, все остальное у тебя в порядке, этот пиджак ты купил в России? Очень хороший... А, в Англии... Ну, ладно, иди, купайся, мойся, потом я расскажу тебе мой план подробно.

План он начал рассказывать только утром, когда, пару часов передремав, они оба одновременно вскочили — Ян с постели где-то на возвышении вроде эстрады, а он с дивана — от телефонного звонка. Ян долго и, как ему показалось, очень нежно что-то втолковывал в плоскую трубку, потом, положив ее, еще некоторое время смотрел на телефон очумело.

— Итак, мой русский товарищ... я не в этом, не в этом смысле! — закричал Ян.— Это же не запрещенное, в конце концов, у вас слово? Итак, вот каковы обстоятельства. Твоя история, которая кажется такой исключительной — ты сам, как неглупый человек, должен понимать, весьма обычная. Нас, мужчин от тридцати пяти до пятидесяти пяти, слишком поздно, или слишком неудачно, или слишком неожиданно застигнутых — это правильно, застигнутых? я так читал... — и застигнутых любовью, тысячи, десятки, сотни тысяч на земле. Не меньше и женщин в таком положении. Наблюдения и логика показывает, что особенно часто это случается с людьми среднего класса, вроде нас с тобой. Объяснение простое: с одной стороны, у нас больше свободных сил и фантазии для этого, чем у какого-нибудь бедняги, приехавшего из Пакистана или Турции, чтобы подметать наши улицы или, в лучшем случае, встать у конвейера, разливающего швеппс, с другой — у нас больше обязательств перед семьей и меньше материальных возможностей эти обязательства выполнять, чем у какого-нибудь малого, оставляющего унаследованную виллу на Cote d'Azuk и сотню миллионов прежней жене, чтобы на яхте смыться к новой... И вот мы мучаемся. Мы делаем шаг в сторону, но никак не можем стать там двумя ногами, мы уходим и возвращаемся, в конце концов оказывается, что одна из возлюбленных — это серьезнее, чем просто наиболее удачное совпадение темпераментов. И тогда ты пьешь, пьешь все больше в своей студии, а у меня положение другое — я приезжаю в ее студию, чтобы перестать пить, а пью в барах, и жена уже привыкла, что от меня всегда пахнет виски, но никак не может понять, чем же она хуже той, от которой я прихожу без запаха спиртного. Да она и не хуже... Все это чудесно описал американец в своем романе...

— Я читал,— сказал он,— у нас переводили... Что это такое — студия?

— А, ну как это называется у вас,— Ян постучал себя по лбу,— а, да: однокомнатная квартира, так. Ну, и теперь: мой план...

Ян был уже женат двадцать лет, старшему парню было четырнадцать, второму — восемь. Пять лет назад на его курс пришла студентка-переросток, каких здесь полно, всего на два года моложе его самого, до этого зарабатывала на учебу медсестрой где-то в Африке. Через месяц все и началось... Ян показывал фотографию жены — прелестная темная шатенка, которую никак нельзя было счесть

матерью огромных белобрысых пацанов в рваных майках, стоявших рядом с ней. Ян показывал и фотографию любимой, сто раз вытаскивая ее из потайного отделения бумажника. Прелестная темная шатенка, пожалуй, чуть постарше жены на вид. Вот и вся любовь.

«Тайна сия велика есть»,— пробормотал он. «Что? — встрепенулся совсем было загрустивший, глядя на фотографии, Ян.— Что ты сказал?» Он вздохнул: «Старые мы с тобой козлы, Ян, вот что».

Наконец, дошли и до собственного плана, и тут обнаружилось, что далеко не они одни старые козлы. Жена и сыновья Яна были сейчас на отдыхе, «на Балеарах, это, конечно, не Багамы, но очень милое место». Сам Ян должен лететь туда через три недели, так что, естественно, сейчас вполне счастлив и за последние дни впервые ночевал дома, а не у нее. Следующие три недели Ян будет наслаждаться любовью, «а ты будешь жить здесь, как у Христа за пазухой, правильно?»

Вот холодильник, вот здесь выпивка, на полицию плевать, а через три недели он улетит на Балеары с паспортом Яна, он увидит сам, что это вполне возможно, надо только встать в большую группу, которая будет идти в самолет и помахать перед носом у этого парня в форме этой... внимание, сейчас Ян употребит слово, которому научился еще пятнадцать лет назад, на стажировке в Ленинграде!.. этой ксивой, правильно? И все! И он уже будет на острове, в чудесном городе Пальма-де-Майорка, где датчан, англичан и немцев в сезон гораздо больше, чем местных, майоркинцев, где вечером на каждом углу едят паэлью, моллюсков с рисом, где все прекрасно, только очень низкорослые женщины, как, впрочем, и мужчины, что нам безразлично, и где есть друг Антонио, такой же старый козел, как и мы, и у друга Антонио есть тоже студия, которую он снимает для свиданий с любимой, и можно пожить в этой студии, потому что любимая друга Антонио как раз уезжает в Мексику, у нее там бизнес, а потом он сможет спокойно перелететь в Барселону, потому что Пальма. Балеары — это уже Испания, и никакой визы не понадобится, а сам Ян просто прилетит на неделю позже, когда получит новый паспорт вместо потерянного. А он в Барселоне сможет разыскать свою любимую, выяснить, наконец, с ней отношения, и уж потом решить, где они поселятся. Ян советует обосноваться вообще в Испании, чудесная страна... Все.

— Извини, все это невозможно,— сказал он и, не давая возразить уже набравшему воздух для следующей бесконечной фразы Яну, продолжил: — И не потому, что я боюсь вашей полиции. Я очень, честно, очень благодарен тебе, Ян, ты удивительный парень, правда, но я не смогу... Извини, ты, наверное, забыл: у нас приезжих из России, не бывает достаточно денег, чтобы прожить здесь самостоятельно даже неделю. Завтра я пойду в полицию, просить убежища, потом что-то надо будет решать с работой... С прежней жизнью кончено, Ян.

— Ты говно,— сказал Ян.— Говно и предатель. У меня нет миллионов, но есть немного денег, чтобы дать взаймы старому козлу, который готов из-за паршивой сплетни бросить любимую. И даже не пытается с нею объясниться, потому что не хочет брать деньги у приятеля... Потом отдашь. И ты, и она, я уверен, найдете здесь работу, в вашей профессии вы ведь имеете репутации? И больше не будем говорить об этом. Я бы тебе не советовал особенно бродить по городу — после фотографий в газетах тебя будут узнавать, как я, многие. Сиди, смотри телевизор, хотя это очень скучно... Надеюсь, что ты оставишь мне хотя бы глоток из моих запасов к возвращению. Завтра продолжим обсуждение деталей и поговорим еще о социализме — мне кажется, что ты все-таки преувеличиваешь... Я пошел на лекцию, потом к ней. И не грусти слишком сильно, слышишь? А на телефонные звонки не отвечай — здесь есть машина, она все запишет.

Ян ушел.

У него не было сил подняться — так и лежал на диване. В квартире установилась ровная, отчаянная тишина. В голове немедленно зашумело, крики становились все громче, ему казалось, что сейчас что-то взорвется, такой шум не может усиливаться бесконечно. Он дотянулся, взял пультик дистанционного управления, экран телевизора осветился. Минут через десять, после прекрасной детской передачи — отличные взрослые актеры без всяких костюмов и приспособлений изображали животных, лучше всех был старый дядька в тенниске и джинсах, игравший черепаху,— пошли новости. Не понимая на этом странном, несколько, но очень отдаленно напоминающем английский языке ни одного слова, он все же как-то ориентировался: вот карта Ближнего Востока, потом репортаж: инспекторы в Ираке ищут ядерные объекты... вот взорванное здание, солдаты вытаскивают изломанное тело, кладут на носилки... где же это? А, в Испании, баски... вот бегут люди с «калашниковыми», стреляет многоствольный миномет, старухи и дети сидят в подвале... Карабах, понятно, нет конца... а вот и Федор Владимирович Плотников. Во весь экран.

«Господа, я вынужден сделать официальное заявление после безответственного...»

...а, мать их, переводчик заглушает!..

«...никаких незаконных операций... правительство демократической России... отношения, установившиеся между Данией и нашей страной... благодарю вас».

Он выключил телевизор. Все же это не бред, подумал он, все это было — их приезд вечером, сволочь Сашка, разговор с Журавским, пресс-конференция... Жизнь кончилась, уже ничего нельзя исправить, как после смерти, подумал он. Ну, и слава Богу. В конце концов, тут, в Христиании, он видал мужиков и постарше, живут как-то. И, наверняка, далеко не у всех из них порядок с документами. Если бросить пить,— а на что будешь пить-то? вот и хорошее следствие нищеты,— печень восстановится довольно быстро, а прочих органов может хватить надолго. Наконец отпущу косицу, давно хотелось.

Только две мысли вызывали нестерпимую боль — о ней и о собаке. Разговор с Журавским вспоминался уже вполне спокойно. Ну, допустим даже, что и было... А, черт! Ну, трахнулась. Чепуха.

Он прислушался к себе — действительно, представлять это было почти терпимо. Невозможно было терпеть другое, сознание, что уже никогда, никогда в этой жизни она не примчится, задыхаясь, на Преображенку, не проскочит в ванную, не выйдет оттуда в его рубахе, достающей ей до колен, не мелькнут из-за отошедшей полы еще мокрые волосы, русые, почти не скрученные в кольца... И Лелька, милая Лелька не подляжет к ним!

Надо лететь в эту, как ее, в Пальму, подумал он — и заснул.

Он не слышал, как по пахнувшей дезодорантами лестнице поднялись трое, как один из них вставил отмычку в дверь Яновой квартиры, долго и безуспешно крутил, пока не открылась дверь на этаж выше и не послышались тяжелые шаги толстой соседки Яна, вдовы знаменитого копенгагенского архитектора, не слышал, как ссыпались все трое вниз, захлопали дверцы «пежо», и, когда машина тронулась, один из взломщиков, почти не двигавший правой рукой, сказал тому, кто действовал отмычкой: «Ну, хрен с ним, Коля. Сам здесь с голоду сдохнет... Теперь-то наших здесь и без него девать некуда... мудило».

Он не слышал ничего, он спал первым сном после окончания жизни.

Новость она услыхала утром, в лифте, но сначала не поняла, о чем и о ком идет речь.

— Приложил, в общем, он всех наших здорово,— сказал малознакомый ей парень, кажется, редактор из издательского отдела, другому, вовсе ей незнакомому, продолжая, видимо, рассказ.

— И что же теперь? — почему-то понизив голос, спросил незнакомец.

— Останется,— твердо ответил редактор,— что ему здесь делать...

Они оба засмеялись и замолчали, переживая рассказ. Она вышла на своем четвертом и оглянулась — мужчины смотрели ей вслед, но тогда она не поняла, почему, и вошла к себе в комнату довольная: все-таки эти узкие брюки по совсем новой моде она еще может себе позволить...

Через полчаса все объяснил муж. Позвонил, сказал веселым, совершенно несвойственным ему обычно голосом:

— Ну, ты уже знаешь, конечно? — и, не дожидаясь ее ответа, продолжал: — У нас ребята возмущаются, матом его несут, считают, что всем нам, делу вообще, он повредил, что все его откровения на руку только патриотам из Института славянской истории. А я считаю, молодец, мужественный мужик, а то ваш Плотников с Журавским одурели совсем, почище прежних цековских академиков...

— Я не понимаю, о чем ты говоришь,— перебила она, уже почти понимая, уже поплыв, уже теряя дыхание.— Кто возмущается? Кто молодец?

— Ты не знаешь? — искренне изумился муж.— Да этот же... приятель твой! Вчера днем собрал пресс-конференцию, рассказал, что Журавский, Плотников и этот ваш с ними... сапог... приехали туда с главной целью деньги партийные выручить. Скандал! Ночью, оказывается, все голоса передавали. А сегодня уже и в наших газетах есть... Говорят, сразу после пресс-конференции он ушел из гостиницы — и с концами.

— Ага,— сказала она, не слыша своего голоса,— молодец.

И повесила трубку. Вчера, после его звонка, она часа два сходила с ума, будь проклята эта Венеция, обернувшаяся вот чем! Тогда, два года назад, конгресс казался таким привлекательным, ее впервые включили в команду столь высокого уровня, в конце концов, это было ее профессиональным признанием... И вот теперь расплачивается, и хоть было бы за что... Но постепенно успокоилась. Ну, ладно, не первая же их ссора, он и раньше ревновал ее страшно, особенно к начальству, липнувшему, надо признать, действительно постоянно: любят старички пухленьких и светленьких. Вернется — помиримся, а может, и сам к вечеру опомнится, а завтра снова позвонит... Но в начале одиннадцатого вдруг остро закололо в груди, стала задыхаться, девочки заволновались — ой, вы вся прямо красная, может, у вас давление? — она им казалась вполне инвалидного возраста. И до самого вечера кружилась голова, а ночью не спала ни минуты, думала — из-за жары...

Потом в комнату стали одна за другой заглядывать подруги и просто знакомые, пытались рассказать услышанные по радио и вычитанные в газетах подробности, она поняла, сколько же народу на самом деле знало об их отношениях. В буфет, конечно, не пошла, вместо этого по прожаренному солнцем стеклянному переходу на уровне третьего этажа перебралась в новый корпус, зашла в библиотеку, взяла еще неразобранные утренние газеты, стали искать сообщения, прочла в одном месте, в другом... И все поняла.

Бедный, несчастный ее мальчик! Испуганный, затравленный этими негодяями — может, действительно приезжали к нему домой, что-то требовали? Довели до того, что ему показалось, будто убил этого засранца Сашку Кравцова, а тот вон, живехонек, отвечает в Копенгагене на вопросы нашего корреспондента: «Это не более чем фантазии довольно талантливого, будем справедливы, но неуравновешенного и легкомысленного человека...»

Да еще и от ревности потерял окончательно рассудок... Что же он пережил, если решился... Журавский, тварь, подонок!.. И ничего, ничего она теперь не сможет сделать...

Она почувствовала взгляд — от соседнего столика на нее смотрела Валя, секретарша Плотникова, воспользовавшаяся отсутствием хозяина и заглянувшая полистать «Бурду». Она попыталась улыбнуться этой незлой девке и вдруг почувствовала, что уже давно плачет, слезы текут по щекам, размывая и без того подтаявший от жары грим. Хороша же она сейчас... Валя встала, быстро подошла вплотную, быстро вытащила из кармана узейшей и короткой джинсовой юбки бумажную салфетку.

— На, вытрись,— сказала тихо. Всем в институте, кроме самого Феди, говорила она «ты», не различая ни возраста, ни положения. Было ей не то тридцать, не то сорок, и никто, кроме подружек-машинисток, не знал о ней ничего.— Вытрись, вытрись... Еще наладится. Теперь еще и не такие возвращаются. Время пройдет — еще встречать будут, как космонавта. Парень, конечно, хороший, плакать стоит. Только на Федю он зря попер, я так считаю. Федя — человек, вы никто не знаете его...

А еще через два дня вернулась вся делегация, вся, кроме него. Она сидела безвыходно в комнате, раза по три в день пила какие-то таблетки, добытые великой Ленкой, от таблеток немного кружилась голова и плавали строчки, но можно было жить.

Институтские собирались вокруг Кравцова, выпытывали подробности, Сашка хмыкал: «Ептмать, тоже новый диссидент нашелся... Просто решил там сразу выбиться в люди, да там теперь не больно с такими носятся...» Плотников в институте почти не появлялся, видно, хватало хлопот в больших кабинетах, где утрясались последние проблемы с организацией академии. На доске приказов вывесили объявление, что последняя зарплата будет в июле, вместе с ней всем, кроме тех, кто к тому времени уйдет переводом в другие организации, будет выдано выходное... Что значит «другие организации», все понимали — академия. Заглянул Юра Вельтман, поздоровался с поцелуем, потоптался, поулыбался, повздыхал — видно, даже на его безоблачные небеса донеслись какие-то слухи. Вдруг решился, сказал:

— Ты, милая, держись... Он, между прочим, совершенно правильно поступил, я считаю. У меня, например, просто характер не такой, а то... А ты держись,— и неожиданно закончил,— мы с тобой еще в этой академии дурацкой поработаем, будь здоров!

Вельтман ушел. Она тут же приняла таблетку: почувствовала, что опять подступают слезы, спешила заглушить становящуюся совершенно невыносимой, едва кончалось действие Ленкиного лекарства, боль в груди. Девочек теперь почти постоянно не было, бегали, оформляли перевод в университетскую аспирантуру, а старички отставники как-то незаметно исчезли — на пенсию... Едва успела проглотить огромную, с пятак, таблетку, запить противной, теплой водой из нагревшегося графина, как позвонили из группы оформления, попросили зайти.

— Тут такое дело,— сказал, глядя то в стол, то в потолок вечный Федор Степаныч, сидевший здесь, когда это еще был первый отдел, и когда еще просто секретный, и даже, говорят, когда на двери была совсем откровенная табличка: «Уполномоченный ОГПУ»,— такое дело... Не едешь ты в Барселону. Не успели мы тебе у испанцев визу вырвать. Волокитчики сни, испанцы, перестройку им, такое дело, пора устраивать. Но ты не расстраивайся. Тут лично тезка мой,— он со значением поднял палец, и она с некоторым трудом поняла, что речь идет о Плотникове,— звонил сейчас мне и порекомендовал тебя в другую группу включить...

— Что значит «в другую»? — ей, в общем, это было сейчас вполне безразлично, она даже не хотела никуда уезжать, ей казалось, что каким-то образом все скоро прояснится, он появится или хотя бы позвонит, но сообщение Степаныча ее возмутило страшно.— Что значит «в группу»? Я не туристка, я еду на коллоквиум, в программе мое выступление...

— Не шуми,— старый чекист посмотрел холодно, но страшного льда в глазах не нашлось, вытаял весь за полвека оттепелей, получилась просто старческая бесцветная слеза.— Не шуми, а посмотри лучше, куда тебя товарищ Плотни... куда тебя руководство включает.

Он подвинул ей факс, скручивающуюся тонкую бумажку, заполненную смазанным английским текстом. Она прочитала, пропуская непонятные слова: «...международная ассоциация гуманитарных исследователей проводит в Париже... пять дней с... по... во Дворце... расходы по пребыванию и транспорту...»

Париж... И на две недели позже, чем Барселона. Может, что-то уже прояснится, может, он позвонит, и если он действительно остался, может... Какое-то безумие, подумала она, я тоже становлюсь тайной авантюристкой, это перешло от него.

— Ну, допустим, что по этой теме мое сообщение тоже может пройти,— сказала она.— Так ведь вы и сюда не успеете оформить?

— Успеем, успеем,— усмехнулся старик.— У французов в консульском отделе мой дружок трудится. Я еще и других не засылал на визу, за три дня все сделаем. Ты, еще Гречихин пусть напоследок съездит, да вот Сашку Кравцова надо послать, он с языками, поможет вам... А в Испанию ты ведь все равно скоро с супругом едешь, я слышал?

Тут-то до нее дошло все. В Барселону ее не пускают, и вовсе не испанцы! В Барселону она должна была ехать одна, а они теперь этого не хотят, они все знают и хотят держать ее за границей постоянно под присмотром — на тот случай, если он попытается с нею увидеться. Неужели все это не кончилось?! Неужели они и теперь могут преследовать за границей, мстить?..

Убить. Они могут убить — сразу и удивительно ясно поняла она. Но кто они-то? Ведь уже нет ничего... И немедленно сама себе возразила с вдруг пришедшей и уже не исчезающей трезвостью: да вот Сашка Кравцов и может убить. По молчаливому согласию — а то и просто указанию — этих распрекрасных, знаменитейших, интеллигентнейших, совести страны — Плотникова с Журавским... Неужели могут? Неужели он был прав... Или действительно испытал...

А если так, подумала она с той злостью, которая всегда охватывала, если что-нибудь мешало удовлетворить жажду, страсть, желание тела, а если так, то я поеду в Париж, и посмотрим, что сможет сделать этот говнюк Кравцов, если придется, с нами двумя.

— Хорошо, Федор Степаныч, оформляйте, спасибо,— сказала она.

Домой ехала в каком-то веселом настроении, даже мелодию ту, двухлетней давности, то и дело начи-

нала про себя петь. Ладно, твердила она, все, все против, ладно, а мы вдвоем, вдвоем, будем вдвоем... Ей уже казалось, что он в Париже окажется обязательно, что у них там назначена встреча. Все будет хорошо, твердила она себе, ничего не кончилось, жизнь большая, люди уезжают, возвращаются, она потерпит, хотя нет для нее ничего страшнее, чем терпеть его отсутствие, и ночь за ночью мучиться, а на третью, ну, на четвертую, в полубреду, почти в горячке дотрагиваться до только что заснувшего после позднейших телепрограмм мужа и уже знать, что это ничего не даст, будет пятиминутное ожидание, а потом отвращение и все та же, даже хуже, иссушающая жажда — но она потерпит, дождется, и все еще будет, будет соединение, то, ради чего можно жить, а без надежды на это — нельзя...

Только уже подходя к дому, она вспомнила, что впереди — Мадрид. Полгода.

Вечером, после девяти, становилось прохладно. Он сидел за столиком популярнейшего в городе бара «Bocsh» на углу площади, названной в честь нынешнего короля, тихонько высасывал свой один за день стаканчик — виски стоил столько, сколько четыре пива, но, собственно, больше ни на что расходовать деньги с портретом все того же красавца короля из довольно толстой пачки, в которую превратился здесь всунутый на прощание Яном чек, не приходилось. В студии Антонио, которая действительно была удивительно похожа на однокомнатную московскую квартиру, только вся белая, с мраморным полом, и ванная побольше, а кухня поменьше, холодильник был забит тонкими ломтями ветчины в запаянных пластиковых лотках, банками с оливками, в каждую из которых вместо косточки был всунут кусочек анчоуса, да еще и дырка заткнута вырезанной из оливки же пробочкой, колбасами, покрытыми белым налетом, пивом, помидорами, гигантским, почти древовидным луком... А есть в жару не хотелось, днем валялся на ближайшем к студии Антонио пляже, в пригороде Cala Major рассматривал удивительно некрасивых женщин, которым мода top-less не добавляла сексуальности, а напротив, отнимала последнюю, и только после пяти, когда жара спадала хоть немного, садился в автобус, ехал по невероятно узким да еще и петляющим дорогам в гору, с горы, по сторонам стояли дома, каждый с названием — «Villa Maria», «Edificio Solar», к дороге они выходили лакированными дверями с начищенными медными ручками, а в противоположную сторону спускались с откоса двумя-тремя этажами, садом, бассейном... Это были пригородные деревни. Он всякий раз смотрел в спину шофера, разъезжавшегося в полусантиметре со встречными «сеатами» и «судзуки» — и не мог перестать удивляться этому цирку. Ему казалось, что он бы слетел в пропасть на первом же закрытом повороте... Приезжал в центр, бродил по пешеходным торговым улицам, до тошноты рассматривая витрины, выходил к огромному, застывшему наплывами свечного воска собору, поворачивал в полуметровой ширины сырые древние улицы — к арабским баням, сидел там в замкнутом каменными стенами садике... Потом спускался к оживленному бульвару, к площади, садился на углу. «Камареро! Уна скотч, пор фавор». Отучить их пихать в стакан лед не удалось...

В девятом часу у края тротуара швартовался открытый «сааб», самый местный шик, приезжал Антонио.

Провожая его в аэропорт, скорчившись за рулем своего микроскопического «остина» (а это тамошний, североевропейский стиль), Ян вдруг сказал: «Я знал довольно много русских... Ты совсем, совсем нестандартный, так? Да, нетипичный. Я тоже датчанин... нетипичный. Теперь тебя встретит нетипичный испанец...» И замолчал. Молча, грустно доехали до аэропорта, долго искали место, чтобы воткнуть полутораметровую машину. Потом все было именно так, как Ян предсказал: он затесался в шумную группу, все в длинных и широких цветастых шортах, в майках, с детьми, стариками и инвалидами в креслах-каталках, с огромными чемоданами на колесах, и он тоже был в этих дурацких штанах, в бейсбольной шапке, с отросшей за неделю и аккуратно подбритой седоватой щетиной, делавшей его непонятным образом похожим на круглолицего Яна, слегка приподнял синюю книжечку — и все, за стеклом! В этот момент шум в голове поднялся такой, какого никогда не бывало. Все же впервые в жизни пересек границу нелегально, да еще и не свою... Оглянулся — Ян стоял, подняв обе руки, в лиловой тенниске с крокодильчиком на груди слева, словно с точкой мишени, словно сдающийся.

Сколько таких нетипичных в мире, подумал он, может, вместе нас больше, чем типичных, может, мы, безумные, ведущие скрыто истинную жизнь и томящиеся во внешней, ложной — может, мы и есть самые нормальные, может, это в нас здоровье бунтует?

Нетипичный Антонио служил в сети местных сберкасс, организации на острове, судя по обилию ее рекламы и отделений, вездесущей и могущественной. Судя же по бешено дорогой машине, огромному особняку в тихом районе, который показал издали по дороге из аэропорта, и по каждый день меняющимся, но всегда темным тонким костюмам, белым рубашкам и английским галстукам, занимал Антонио в своей конторе положение немаленькое.

Единственная при первом знакомстве странность: не говорил ни на каком языке, кроме испанского. Полное невладение английским — такая же к западу от Чопа редкость, как неумение водить машину, но бывает и то, и другое... Тем не менее, разговорились уже в зале прилета, где строгий пограничник в черных погонах — в цвет усов и вылезающей из-под черного же форменного берета шевелюры — очень строго помахал ему ладонью, проходи, мол, не тычь мне свой датский паспорт, не задерживай... Антонио стоял за барьером, и он сразу узнал прекрасно описанного Яном испанца: «Он будет самым элегантным, если поблизости не окажется манекенщика от Hugo Boss». Антонио сделал шаг вперед и негромко сказал: «Ола, Ян»,— и оба дико расхохотались. После этого, перекрикивая в открытой машине шум дороги, на невероятной комбинации испанского с

жестами, интернациональными словами и мимикой, Антонио умудрился рассказать, ему, что у него жена и дочь-невеста, а самому сорок семь, последние, понимаешь, друг, годочки, и вдруг приходит к ним в контору молодая бизнесвумэн, совсем, друг, молодая, двадцать девять, представляешь, и блондинка, настоящая, представляешь, друг, здешняя, но блондинка, а ты сам блондинок любишь? Ну, правильно, настоящий мужчина, значит, поймешь, это, друг, последнее счастье в жизни, а уйти от жены нельзя, никак нельзя, у нее диабет, и еще их родители очень дружили... Антонио совсем расстроился, втопил, «сааб» вылетел в крайний левый ряд, и ветер засвистел так, что говорить стало невозможно, даже не имея общего языка. Влетели на эстакаду, потом под другую — дороги на острове были не хуже, чем где бы то ни было на цивилизованной части материка — и остановились у бара. Здесь обнаружилось, что, кроме языка, есть еще одно расхождение, неполное понимание: Антонио с ужасом посмотрел на выбранный им «Bell's» и взял себе коньяку — конечно, не дешевого местного, а настоящего, Remy Martin. Да, есть такая слабость, здесь этого никто не понимает, друг, а как проживешь без коньяка, когда тебе сорок семь, а ей двадцать девять. И у тебя дочь-невеста, учится в университете в Мадриде, жена больна, очень больна, а здесь все пьют только вино, красное, тинто, а он не может, потому что у него желудок, эстомахо, и теперь едем в эстудио, там все хорошо, муй буэно, и через десять дней ты будешь в Барселоне, друг, как раз там будет твоя русская блондинка, и все будет о'кей, поехали, садись...

Антонио причаливал, брал свой коньяк, норовил заплатить за его виски, они сидели, молча переглядываясь, когда в толпе толстых старух, хромых стариков, даунов, будто специально съехавшихся сюда со всей Европы в невероятных количествах, видно, настоящий сезон еще не начался и пока совсем по дешевке здесь отдыхали пенсионеры и инвалиды — проходила вдруг немка или скандинавка лет тридцати-сорока, беловолосая, уже дотемна загорелая, дергая шорты-кюлоты или короткую юбочку крепкими твердыми ногами... Что может быть прекраснее загорелой блондинки, спрашивали они друг друга взглядами, и взглядами отвечали друг другу — ничего. Потом Антонио отвозил его в студию, в Cala Majok.

Однажды Антонио запоздал. Было уже девять, половина десятого... Народ постепенно перемещался с уличных столиков под крышу. К вечеру он, надеясь молча сойти за местного, чисто брился и надевал свой блейзер, но сейчас продрог и в пиджаке. Надеясь завтра сэкономить — Антонио собирался пойти с ним и еще одним своим приятелем в ресторан, съесть хорошую паэлью — он заказал второй виски, чтобы согреться. Глотнул — и сразу возник шум, закричала в голове возвращающаяся туда время от времени, хотя все реже, толпа. Может, выпивка так подействовала, отвык от нормальных порций, подумал он, и тут же другой шум, настоящий, заглушил все.

От дальней стороны бульвара показались, приближаясь со скоростью идущего на посадку самолета, мотоциклы...

Они неслись уже совсем близко, уже мимо него промелькнули первые — в черной коже, в черных круглых глухих шлемах, без лиц, на горящих мощными фарами машинах с высоко поднятыми широкими крупами...

Всадники Апокалипсиса, успел подумать он, вот настоящие Всадники Апокалипсиса, а не хлипкие скелеты на заморенных клячах...

В эту секунду один из мотоциклистов круто свернул, поднял машину на дыбы и, въехав на тротуар, оказался в полуметре от его столика. Рядом упал плетеный стул, с которого вскочила, пытаясь убежать, женщина. Мотоциклист же, со всего размаху опустив переднее колесо, затормозил и сорвал шлем...

Он увидел знакомое яростное лицо, небритые, туго обтянутые скулы, золотые фиксы, сверкающие в оскале... И еще успел разглядеть шелковые тренировочные штаны между черной кожаной курткой и знакомыми, не удержавшимися на перилах его лоджии мокасинами с блямбами на перемычках...

Мотоциклист взмахнул шлемом — и в тот же момент, толкнувши от себя стол, он опрокинулся вместе со стулом навзничь, вбирая в плечи голову, чтобы не шмякнуться об асфальт затылком. Стол, переворачивающийся в сторону мотоциклиста, толкнул убийцу, сбил удар, и шлем обрушился как раз на ребро столешницы, расколовшись вдребезги и расколов мраморную столешницу пополам.

И мотоциклисты исчезли, поглотив в своей исходящей ревом колонне приезжего товарища.

Антонио подъехал через секунду. Идем, друг, идем, торопил, подталкивая его к машине и расплачиваясь с официантом за все выпитое и разбитое, старательно отворачиваясь от знакомых, идем, тебе совершенно не стоит дожидаться полиции с твоим чудесным датским паспортом, черт меня дернул сегодня задержаться, понимаешь, я в офисе ждал ее звонка, вот и опоздал.

Они уже отъезжали под крики опомнившихся посетителей бара, в криках этих нетрудно было различить слова, вполне похожие на нормальные русские: «хулиганы» и «бандитизм». Он оглянулся. За крайним столиком со стороны, противоположной той, к которой подъехал дважды незадачливый киллер, сидел пожилой господин. Седые его кудри слегка шевелил вечерний ветер, светлый летний костюм был безукоризнен, трубка сыпала мелкие искры в синюю ночь. Ну, Федор Владимирович, вы даете, подумал он, лично контролируете... Что поделаешь, привычка руководителя. А с многократной испанской прилететь сюда — проблема небольшая.

На шум в голове он уже внимания не обращал.

Через три дня Антонио проводил его в Барселону. Прощаясь, поцеловались по-западному — дважды, потом третий раз — по-русски...

В кармане его лежал чужой датский паспорт и вполне приличная сумма в песетах, в сумке —

абсолютно приемлемая по любым требованиям одежда, билет пижон Антонио взял, конечно, в первый класс... Когда и как я расплачусь с этими ребятами, подумал он, с Яном и Антонио? Кто знает. Надо бы постараться расплатиться, пока жив... Ладно, что-нибудь придумается...

Полчаса лету до Барселоны он дремал. Когда сели и народ пробирался к выходу, столкнулись с седым господином в светлом костюме, с нераскуренной трубкой в зубах. «Пардон, месье»,— сказал господин. «Ничего, Федор Владимирович»,— ответил он. Господин взглянул на него с легким удивлением, потом засмеялся, как хорошей шутке: «Рюс? Же не праль па, месье...»

Но ему уже было все равно. Он вышел к стоянке такси и сказал шоферу: «Отель «Суизо». Это было единственное название в Барселоне, которое он знал. И это была последняя и, может, самая главная услуга, которую оказал ему Антонио: бился все десять дней, но через каких-то своих могущественных деловых знакомых узнал-таки, где будут жить участники коллоквиума.

Открытие коллоквиума состоялось сегодня утром. Он рассчитывал перехватить ее у входа в отель вечером. Должна же она будет вернуться когда-нибудь в номер, даже если банкет в честь встречи выдающихся ученых планеты очень затянется... Главное — выбрать место для наблюдения, чтобы не раздражать швейцаров и полицейских.

Что будет потом, он себе не представлял, но не особенно и старался представить. Главное было: не стать слишком близко, но и не прозевать ее, потому что иначе придется снова караулить с утра...

Таксист напрягал слух, но не мог разобрать ни слова из тех, что бормотал сам себе иностранец. Сумасшедший швед или датчанин, решил таксист, их сейчас здесь полно.

В Москве, как почти все последние годы, отчаянная, горечью отдающая жара мая сменилась дождливыми, почти осенними днями уже к концу июня. Лужи, вроде бы чистые, оставляли на джинсах — похолодало настолько, что приходилось одеваться, как в сентябре, она ходила в джинсах и кожаной куртке — грязно-желтые пятна.

Однажды в коридоре встретила Журавского, было это уже дня за четыре до отъезда, визы французы еще не дали, но Степаныч обещал, что хоть к самолету, но привезут... Журавский остановил, изобразил бурную радость, с объятиями и поцелуями, эта манера была принята, отворачиваться выглядело бы неприлично.

— Ну, в Лютецию? — по-барски громко спросил академик.— Хорошее дело. Шандэлизе, улица фобур Сент Оноре... Отвлечешься, красавица, от наших тоскливых обстоятельств. Надолго?

— На пять дней,— коротко ответила она, не глядя, уже сделав шаг, чтобы обойти его.

— Жаль, мало... А ты, милая, что грустная такая? Или на меня дуешься за что-то? За что же? А я твою главу читал в предварительной верстке сборника, понравилась безоговорочно, мы с тобой полные единомышленники...

Она побледнела. Ему эта бледность мгновенно бы сказала обо всем — о наполнившем ее бешенстве, об изнуренности давно неудовлетворенным желанием, о том, что сейчас будет взрыв, скандал. Но академик Журавский ее настолько не знал да и вообще не был склонен к наблюдательности по отношению к хорошеньким сотрудницам — просто отмечал их проходящее покачивание некоторым движением в своем организме, движением этим бывал удовлетворен, значит, все еще в порядке с Лешей Журавским, разговоры же с дамами на профессиональные темы считал неизбежной и скучной вежливостью.

— Я никогда не чувствовала себя полной вашей единомышленницей, Алексей Петрович,— сказала она очень тихо, и он был вынужден замолчать, прислушаться,— а в последнее время особенно. Кроме научных позиций, я придаю большое значение научному поведению... Непонятно? А знаете, как в спорте? Там за неспортивное поведение могут дисквалифицировать независимо от профессиональных результатов. Вот я считаю, что и за ненаучное надо бы тоже... Кстати, а разве мы с вами переходили на «ты»?

Она, наконец, обошла его и направилась к приемной: вызвал Федя, чего почти никогда с нею не бывало. Чувствовала, что Журавский смотрит вслед — и услышала-таки за спиной его негромкое, но внятное:

— Недостаточную настойчивость женщины никогда не прощают — вот и вся наука...

Ответить на это — уже был бы просто базарный скандал, она предпочла не услышать. Самое оскорбительное, что в этом отчасти была правда. Уж лез — так умел бы лезть! Как он: молча всунул в такси, повез... А этот поганец все на группу оглядывался, не видит ли кто, да не стукнет ли его Насте... Да и ему наговорил, мразь, от бессилия и в своих жлобских деловых целях... Ладно, забыть. Она толкнула дверь и с тихим: «Можно?» — вошла в кабинет Плотникова. Валя даже головы не подняла.

Плотников встал, вышел из-за стола, хотя обычно его галантность на сотрудниц не распространялась, усадил. И начал сразу, как умел:

— Скажите... прошу простить, это, естественно, между нами, даже оговаривать отдельно не надо... у вас с ним в последнее время какие-нибудь контакты были? Звонил? Передавал, может, с кем-нибудь что-нибудь? Поверьте, я на него не в обиде. Ну, сделал человек свой выбор, решил, что если один раз на скандале с названием прототипов удачно сыграл, то и во второй раз со скандалом укрепит свое положение,— его дело. Но, поймите, дальнейшие его действия очень важны для всех нас, и для вашей судьбы, конечно, тоже. Ваша поездка с мужем в Мадрид...

Она сидела молча, глядя ему в глаза. Ну, Федя!.. Тем не менее что-то надо отвечать. Решила немного выиграть время:

— Я не понимаю, Федор Владимирович, о ком вы говорите, о каком скандале, о каких звонках? И что вы имеете в виду, говоря о поездке в Мадрид? Это еще не решено, и я если поеду, то не от института...

Федя вздохнул, начал раскуривать трубку:

— С вашего позволения?.. Эх... Значит, не хотите говорить откровенно? Что ж, в другое время я бы посчитался с вашим правом на скрытность, посчитаюсь даже и сейчас. Но, уж не обижайтесь, сам буду откровенен. Вы задали вопросы, я отвечу. Говорю я о нем. Скандал, который разыгрался с его обвинениями в адрес института... в мой и Алексея Петровича адрес, известен всем, известен, конечно, и вам. Так же, как многим, и мне, конечно, известны ваши отношения... близкой дружбы, будем говорить, оставаясь в рамках приличий. Известны они и очень мною уважаемому вашему супругу, и он мирился с ними до поры. Но сейчас слишком многое с неуравновешенностью и непредсказуемостью вашего друга оказалось связано. Мы не можем допустить, чтобы его контакты с вами были нам неизвестны — именно через эти контакты мы надеемся дать ему знать, что если он не будет продолжать своих кажущихся ему честными высказываний, разоблачений, называйте, как хотите, мы, в свою очередь, просто оставим его в покое, пусть живет, как хочет, решит вернуться — думаю, не в академию, так вон хоть у коллег в коммерческой исследовательской лаборатории место ему найдется. Останется окончательно — будете видеться при любой возможности, мы будем даже помогать, только, чтобы помогать, надо ведь в курсе быть, правильно? Вот здесь и связь с Мадридом... Почему вы не поехали в Барселону, сами, наверное, догадались. В Париже, надеемся, будете вести себя разумно, если что — Кравцов будет там, вы же знаете... Ну, что, подруга героя, звонил он? Или действительно — нет?

Слушая Плотникова, она взяла из стакана на его столе карандаш, отклеила от кубика квадратный листок для записок, чертила бессознательно — и вдруг увидела, что рисует одно и то же: таксу, таксу, таксу... Только сейчас сообразила, что надо было давно позвонить соседке, которой он оставил Лельку, успокоить, завезти денег на кормежку собаки. Что же сказать? Федя действительно откровенен предельно. Почему-то из всего услышанного меньше всего задело очевидное соучастие мужа, стало даже легче... Ну, ладно.

— Контактов, к сожалению, не было,— сказала она и захлебнулась вздохом, закашлялась, едва отдышалась.— Был, правда, один звонок из-за границы, судя по звонку, но трубку взял... муж... в общем, ничего не было слышно. Так что о его судьбе и планах я знаю не больше, Федор Владимирович, чем вы с уважаемым Алексеем Петровичем. Обещать стучать на него не могу даже ради его безопасности, он бы не простил. Если и в Париж не пустите, как в Барселону, дело ваше, хозяйское, но одно обещаю точно: если поеду, ни при каких обстоятельствах этой гниде Кравцову ничего от меня известно не станет. Если же поездка мужа в Мадрид не состоится — что ж, это его проблемы, пусть он их и решает с вами. А со мной, если захочет прояснить отношения, я готова, но вас, господа, извините, это не касается, это дело наше семейное. Вот, естественно, все, что могу вам сказать. Если вызывали только для этого разговора, я пойду?

Она заметила, что говорит сама в совершенно плотниковском стиле: вежливо, складно, точно выбирая слова, которые обычно приходили ей на ум только задним числом после серьезных разговоров, особенно с начальством — и порадовалась за себя. Она сегодня была достойна его романтики, его представлений об истинной жизни. Бедная, не совсем выездная госпожа Бонасье!..

— Что же вам сказать...— Федя выколотил трубку в пепельницу, стал набивать новую.— Счастливо съездить в Париж! И все же не забывайте, о чем мы говорили, при случае, может, передадите. Мы все можем оказаться скоро очень полезны и даже необходимы друг другу, все, кто связан с институтом и вообще с новой жизнью. Может, уже через пару недель... Возможно, и ему, и вам потребуется наша помощь — и у нас будут для этого возможности, ради того и стараемся, ради того и шокировали, может, его щепетильность.. А возможно, и он сможет помочь нам... Как еще ситуация повернется... Ну, счастливо.

Она вернулась в свою комнату. За окном лупил дождь, и, несмотря на раннее время, всего около четырех, от туч было темно. Через пару недель... А сегодня какое? Двадцать девятое июня. Значит, числа двенадцатого июля что-то должно случиться? Боже, до чего ж он был прав: истинная жизнь авантюрна, похожа на роман и, видимо, никогда не прекращается и не прекращалась под поверхностью внешней, обыденной, серьезной. А время от времени вырывается вот таким обжигающим выплеском... Муж... Ну, вот и наступила полная свобода — свобода не мучиться совестью, не считать себя предающей. Если знал все время... И к тому же знал про Журавского — а видимо, знал, судя по некоторым фразам, как теперь становилось ясно... Все, свободна! Свободна играть по тем же правилам, на свой, отдельный выигрыш, лгать и ловчить, используя любой промах этого уже чужого человека в своих интересах... А ее интересы одни: увидеть его, быть с ним, когда и где только можно, быть с ним снова и всегда.

Пока же было ясно одно: в Париж она поедет, потому что они рассчитывают, что там он... как это говорилось в идиотских шпионских фильмах?.. «выйдет на нее». А если они на это рассчитывают, значит, такая возможность есть, она поверила в их осведомленность и могущество после разговора с Федей, они действительно все, почти все знают и могут. Он был прав, и никакие не галлюцинации его мучили, а, конечно же, они преследовали его, пытались сломать заранее, чувствуя, что он для них опасен. Жаль, что он не пристрелил тогда Сашку Кравцова, только ранил — до сих пор

рукой почти не двигает... Она ужаснулась этой своей мысли, злорадному воспоминанию о том, как он сбросил из лоджии одного из их помощников — но ужаснулась мельком и тут же отвлеклась. Выйдет на нее, на нее... на нее... Господи, если они не встретятся скоро, через несколько дней, она тоже сойдет с ума! И так уже каждую ночь ей мерещится он, его тяжесть, его тепло, его стон, и приходится тихо идти в ванную, выделывать над собой невесть что, пытаясь утихомирить боль, жжение, муку... Она сойдет с ума, и они встретятся, двое безумцев, обязательно встретятся, но именно не раньше, чем она сойдет с ума, сравняется с ним — в этот миг она поняла абсолютно ясно, что так и будет. Ну, так пусть же скорее, хоть сейчас я лишусь рассудка, взмолилась она, вот хотя бы в эту минуту, под этот сумрачный дождь, льющий весь день, в этой постылой, заваленной никому не нужными бумагами комнате, пусть!

И зазвонил телефон — длинным, нескончаемым, международным звонком.

И телефон звонил, а она тянулась, тянулась к трубке, и никак не могла дотянуться, снять.

И она сняла трубку.

— Наконец,— сказал он,— наконец я дозвонился до тебя. Здравствуй.

Комнату он нашел только часам к пяти — к счастью, в пансионе «Fontanella», в двух шагах от ее «Suizo», на той же Via Laetana.

Он бросил сумку, умылся, сменил рубашку и повязал галстук, чтобы выглядеть нормально в окрестностях приличной гостиницы, в самом центре города, и отправился на дежурство. Заплатил он только за сутки — без всякой особой идеи, просто цена, как всегда в отелях, показалась поначалу несообразно высокой и даже в этом, беззвездном, впрочем, вполне начищенном и исправном во всех частях — от лифта до бачка в уборной.

Он прошел по забитой машинами улице. Справа остался какой-то не то замок, не то дворец с высокой глухой стеной и узкими, между тонких колонн, окнами, выходящими на балюстраду где-то на уровне четвертого-пятого этажа, перед замком маленький памятник, позади замка собор — все, что полагается.

Ходу было ровно десять минут. Он занял наблюдательный пост через неширокую улицу — одну из отходивших от прелестной площади, на которой стоял ее отель с красивым и чем-то идущим ей названием «Суизо». Это могло бы быть ее именем, но, как нетрудно догадаться, по-испански это просто «Швейцария», что и явствует из флага над отелем.

Спустя час он понял, что отсюда он может ее не разглядеть да и простоит еще максимум час — или заметит какой-нибудь полицейский, или ноги подкосятся. Тогда он вышел на площадь и оказался в баре, в самом удобном для наблюдения месте, со столиками, естественно, на воздухе. Взял «кофе соло», то есть без молока, «пекеньо» — маленький, закурил... Здесь он провел еще час.

В десятом часу народ начал толпами возвращаться в гостиницу. К этому времени он в своем баре уже хватанул дважды, махнув рукой на деньги — как-нибудь все устроится,— пахнущего цветами дивного бурбона, полностью соответствующего своему названию Four roses, но все равно начинал замерзать, оставшись один среди пустых столиков на площади. В числе входящих он приметил мужчину с удивительно знакомым лицом, и после недолгой пытки память выдала: американец, кажется, Пит... или Билл... черт его знает, факт, что постоянно околачивается в Москве, до недавнего времени назывался советолог, теперь просто рисует, хотя никакой он, понятно, не филолог, просто отлично говорящий по-русски и знающий страну политический разведчик, работавший, вероятно, и на тех, и на других... Но раз он прошел, значит, все правильно, коллоквиум размещен здесь, и компания, в которой мелькнул Пит или Билл — это возвращающиеся с коктейля или осмотра достопримечательностей участники.

Ее не было.

Мимо все время ходили отчаянно вооруженные — пистолеты, дубинки и даже короткие автоматы — полицейские из управления, которое он заметил поблизости. Он вспомнил, что живет с чужим паспортом...

Без пяти десять он вскочил из-за стола так, что чуть не перевернул его — показалось, что она. Но это была немка или шведка, на двадцать сантиметров выше, на сорок килограммов толще и уродина. Тогда он расплатился в баре — зашел, не дожидаясь официанта, направился к стойке, «уна кафе соло и дос борбонас, грасиас, буэнас тардес» — и вдруг сообразил, когда бармен подвинул ему вместе со сдачей талончик счета: счет... заказ... регистрация! Какую фантастическую тупость демонстрировал он весь сегодняшний день!

Он бросился в вестибюль гостиницы. Идиот, идиот, столько времени потеряно! А все привычка последних недель чувствовать себя нелегалом, всего бояться, скрываться... Как будто здесь на каждом углу требуют документы... Хелло, ду ю спик инглиш? О'кей, ай'м лукинг фо рашен лэйди, хё нейм из... О, дэт'с импоссибл, ши маст би хи, плиз, трай эгэйн...

Она не останавливалась в этом отеле.

Сорри, кен ай аск ю? Ис дэа энаде пипл, ху тэйк парт ин дэ клок, уот'с оргэнайзд бай зэ юнивесети? Иес? Тэнко. Бай.

Она не приехала на коллоквиум. Теперь он соображал быстро — если бы давно так, а то сейчас в Москве уже... хотя... ничего страшного, только четверть первого, муж наверняка еще смотрит телевизор, она может взять трубку... Только услышать голос, узнать, что жива,— и все. Идиот, идиот, самолюбивый идиот, обиделся — и чего ждал? Ей же позвонить некуда, что она, могла позвонить в студию Антонио? А если так уж обиделся, не простил ей историю с Журавским, чего городил огород, прискакал

в этот неведомый город, бродишь у подъезда, как подкарауливающий задевшую за живое девчонку семиклассник? Провинциальный русский подросток в Барселоне...

Деньги разменял на тяжеленькие стопесетовые желтые кружочки в том же баре — бармен невозмутимо улыбался, отсчитывая монеты сумасшедшему, то сидящему три часа неподвижно, уставившись на подъезд гостиницы, то вскакивающему, как укушенный, то намерившемуся звонить, судя по разменной сумме, на Луну и говорить час...

Он вперся в будку автомата, прочел здешний код международной, набрал... Теперь Россию, отовсюду семерка... Так. Муж, конечно, следовало ожидать...

— Але? Але? Вас не слышно! Не слышно!

И вдруг — в сторону, но совершенно отчетливо — в сторону, значит, ей, больше некому:

— ...Наверное, меня. Может, Мадрид, звонок международный... странно, оттуда всегда хорошо проходит... или тебя? Але? Але! Не слышно вас.

И гудки.

Все. Боже... Она есть, существует, муж обращается к ней. Не приехала — ничего страшного, может, визу не успели сделать... Хотя... Собиралась давно. В чем же дело?

Облегчение, когда он услышал, как муж обращается к ней, прошло и сменилось совершенным отчаянием. Что он здесь делает? И что будет делать дальше?

В голове уже давно стоял дикий крик, он брел к своей гостинице, миновал ее, повернул налево, вышел на какую-то замкнутую со всех сторон домами прямоугольную площадь — все другие, которые он прошел, были круглыми, пошел дальше, попал на широчайший бульвар, вымощенный плиткой так, что создавался зрительный эффект волн, его уже и без того качало, он побрел по бульвару вниз, выбрался к набережной...

В небо, нижняя часть которого угадывалась, как море, упиралась колонна с человеком на вершине.

Вдруг почему-то подумалось: давно ничего не происходило с ним страшного, только мотоциклист в Пальме, давненько никто в него не стрелял, да и он здесь, в мирной Европе, почти не воюет. Вот что значит хорошая полиция, ее и призраки боятся, усмехнулся он про себя.

— Колон,— сказал появившийся рядом старик с потухшей трубкой в зубах, в кепке, из-под которой выбивались седые кудри, в растянутой вязаной кофте.

Он не сразу понял, что это означает не «колонна», а «Колумб». Памятник человеку, совершившему самую удачную из возможных ошибок. Кажется, он поплыл отсюда, всем задолжавший Христофор. «Я тоже отсюда поплыву... черт меня знает куда...» — пробормотал он.

— Алемано? — спросил старик. Он подумал, потом кивнул.— Ке таль, алемано? — спросил старик. Он знал, что это значит «как дела?», и знал, как ответить.

— Муй бьем, грасиас.

— Пепе,— сказал старик и ткнул большим пальцем себя в кофту.

Он подумал и похлопал себя по лацкану пиджака:

— Ян.

Старик посмотрел на него внимательно, потом взял за локоть, повернул, как паралитика, и подтолкнул.

Они пошли рядом, время от времени старик подталкивал его, и они поворачивали направо, налево, снова направо. Так они шли совсем недолго, но город изменился совершенно. Вместо широких и хорошо освещенных бульваров и проспектов здесь город состоял из теснейших и грязных улочек, причем не было ощущения древности — грязь была обычной грязью, сырость обычной сыростью, теснота обычнейшей теснотой, и только полуметровая ширина мостовой, да то, что мостовая эта все-таки была, да в черном небе палки поперек улицы, а к палкам привязаны веревки, а на веревках тени белья — только это и напоминало, что ты не в Челябинске, не на Автозаводской в Москве, не в Тюмени, а в иной, чуть все же более экзотической нищете. Темные человеческие фигуры выходили из полусломанных дверей, переходили в один шаг улицу, распахивали другие такие же двери — открывался взгляду бар, затхлый узкий коридорчик с тремя пластиковыми столами и полусгнившей стойкой. За стойкой поднимали стаканы люди в грязной одежде, и запах старого пота перешибал все. Вот еще отличие — даже таких баров в Челябинске не водится... Людей на улицах было полно, район и не думал спать, все окна светились — собственно, это и было здесь единственное уличное освещение.

Он вяло переставлял ноги, вяло, привычно искал аналогии тому, что видел, в виденном раньше без особой боли всплывали слова — «Москва», «дома», «у нас»... Он почти спал на ходу, хотя было не так уж и поздно. Старик шел молча. Ржавые, моделей семидесятых годов машины были каким-то образом тоже втиснуты в эти улицы, время от времени какая-нибудь из них перегораживала дорогу, тогда старик осторожно помогал ему обойти препятствие, как слепому. «Вот я и уплыл,— бормотал он,— вот моя Вест-Индия...» Старик молчал. На улице же непрерывно звучала тихая речь — иногда, среди испанской — арабская...

Вдруг он понял, что уже никогда не увидит ее, что все попытки бессмысленны, что невозможно встретиться двум русским в мире, населенном людьми, говорящими на непонятных языках. Утром придумаю, как послать отсюда все деньги в Москву, чтобы кормили Лельку, подумал он, наверняка здесь есть какая-нибудь организация, через которую это возможно сделать. И приду в этот квартал, здесь останусь. Это хорошее место для сошедшего с ума пацана с Преображенки...

Старик толкнул дверь, и вошли в помещение небольшого магазина — из тех, что торгуют тряпками для молодежи: джинсами, ковбойскими сапогами, кожаными куртками и бейсбольными каскетками с нейлоновой сеткой сзади.

На прилавке сидел парень, одетый во все продающееся в магазине барахло, и курил тоненькую самокрутку, светлый дым плыл к потолку, под которым горела одна смутно видимая лампочка.

— Алемано,— сказал старик парню и показал на него. Парень спрыгнул с прилавка и обошел вокруг, словно прикидывая, какой размер одежды ему нужен. Наверное, просто привык так осматривать людей, работая в магазине. Потом парень снова влез на прилавок, вытащил из одного кармана черной рубахи тоненький пакетик, вроде тех, в которые кладут овощи в супермаркетах, из другого — бумагу для самокруток и протянул все это ему.

— Херба,— сказал парень,— грасс.

Тут он понял, что ему предлагают покурить травку, и сразу вспомнил, где пахло так же, как в этой лавочке,— в том баре, где встретил он Яна, это было уже почти месяц назад... Он кивнул.

Старик давно ушел. Он сидел на стуле, который парень принес и поставил посредине помещения, прямо под лампой, и докуривал самокрутку, за которую заплатил парню три тысячи. Это недорого, думал он, совсем недорого, за то, что удалось совершенно остановить время, я выкурил всего одну тоненькую самокрутку, а прошел уже целый час... Или год?... Но, значит, я не остановил, а ускорил время?.. Тем лучше, значит, еще одна самокрутка, и жизнь кончится, и мне не надо будет возвращаться в гостиницу, и все...

Потом время пошло обычно. Он огляделся. Парень дремал, лежа боком, поджав ноги, на прилавке, больше никого не было. Он взглянул на часы — три двадцать, ничего себе, погулял... Жутко хотелось пить. Он посидел, подумал... Встал, подошел к парню, подергал за плечо, парень не проснулся, спал здоровым, детским сном, дыхание было ровное, лицо незапоминающееся, чистое и спокойное. На прилавке лежала стопка карточек, он взял одну, там было название лавки «California» — и адрес. Он сунул карточку в карман и вышел.

До гостиницы он добрался, проплутав, но ни на минуту не отчаиваясь, как раз вовремя, к шести. Уборщица, мывшая холл, посмотрела на него с полным безразличием, поправила свой белейший фартук и снова стала возить по цветному камню толстой розовой губкой на розовой же палке. Он взял свой ключ, назвав фамилию Яна, и поднялся в номер, разделся, пошел в ванную. Московская закалка и давно проверенная методика помогли: получасовой контрастный душ, беспощадное бритье, одеколон, старательнейшее причесывание... Натянул трусы, джинсы, толстые носки, надел кроссовки, черную майку... Бегом спустился с лестницы, обогнав по дороге медленно сползавшую в зарешеченный пролет полированную деревянную шкатулку лифта... Выскочил на улицу, прорезал поток идущих на работу служащих в просторных костюмах и секретарш в узких юбках, влетел в лавку на углу... Через пять минут был уже снова в номере, скрутил голову маленькой фляжке дешевейшего Qeen Anne, сделал большой глоток, подышал, сделал маленький...

Все. Можно жить дальше, особенно если фляжка осела в заднем кармане. Еще раз сполоснул лицо холодной водой. Засунул всю одежду в сумку, пиджак надел прямо на майку.

И ушел, положив на стойку ключ, махнув на прощание уборщице — адиос, адиос!

Было еще слишком рано, он решил пройтись...

Вдруг остановился: один из углов очереднего перекрестка был волнистым, как вчерашний бульвар, но это был дом, а не мостовая, и волнистым в этом доме было все — линии балконов, окна, крыша... Угол, на котором стоял дом, был живым, камень дома будто двигался, это было похоже на плывущую медузу... Он вспомнил имя Gaudi и фильм, в котором видел этот дом впервые.

То, что происходит со мной в последнее время, подумал он, должно бы происходить именно здесь, в этом городе, в этом доме, они достаточно безумны.

Он повернул назад, и вскоре уже шел по вчерашнему бульвару, при свете утра не менее волнистому, но еще обнаружившему и свое название — Rambla, и свое основное назначение — здесь был цветочный и птичий рынок. Продавали также сиамских кремовых котят с бессмысленными голубыми глазами... Он опять дошел до набережной, повернул, сверившись с вынутой из кармана карточкой, спросил дорогу у старухи, тащившей из чистки костюм на плечиках, в прозрачном чехле...

Наконец, он увидел вывеску «California» и вошел.

Парень посмотрел на него со спокойной профессиональной улыбкой продавца, как на абсолютно незнакомого. И понадобилось не меньше получаса, чтобы по-английски — говорил молодой хозяин «Калифорнии» на соответствующем языке вполне свободно — уломать его взять сумку со всем содержимым.

— Три таузэндо,— сказал парень. Он пожал плечами, это было ничтожно мало за свитера и шорты, и рубашки, и английские ботинки, все почти новое, но что сделаешь... Парень протянул ему три ярко-зеленые бумажки, и он мог бы поручиться, что именно эти самые он вчера здесь оставил за тощую закрутку не очень хорошей травки. Тогда он снял с себя и протянул парню пиджак. Помяв в руках купленный на Oxford street настоящий Harris tweed, парень бросил пиджак на прилавок и протянул ему, вытащив откуда-то из-за себя, кожаную куртку, черную блестящую куртку, униформу российских гангстеров и всемирных бродяг. Теперь все было в порядке. Он сунул бумажник поглубже в карман, застегнул молнию. Теперь, налегке, он был готов ко всему предстоящему...

В три он решил позвонить ей на работу, в конце концов, он или не застанет ее, или услышит ее голос, услышит — и все, положит трубку. В конце концов, он может позволить себе такое прощание — молча. В конце концов, если они уже никогда не увидятся, это еще не значит, что нельзя будет иногда позвонить и услышать ее голос. Можно всю жизнь звонить и класть трубку. В конце концов, даже если от этого будет только тяжелее, все равно стоит позвонить, разве до этого он делал только то, от чего становилось легче?

Он уже бежал, высматривая автомат. Сейчас там пять, соображал он, пять... Еще, может, не ушла. Он дозвонился сразу.

И в сплошном, захлебывающемся, с причитаниями плаче — впервые он слышал, чтобы так плакала эта женщина, и успел подумать, что, видимо, не так уж хорошо знал ее раньше, если впервые слышит ее горький плач,— он вдруг разобрал: «Париж...»

— Что?! — закричал он.— Какой еще Париж? Когда? Что же ты молчишь? ·

— Я говорю,— она еще всхлипывала.— Ассоциация гуманитарных исследователей, через четыре дня...

— Отель? В каком отеле ты будешь?

— Не знаю. Заседания будут во Дворце... Ой, я не помню названия, подожди... подожди... где же эта бумажка...

У него уже кончались монеты и время, на экранчике вместо трехзначных запрыгали двузначные цифры кредита, значит, осталось меньше минуты.

— Я найду тебя! — заорал он, стараясь перекричать короткие гудки, предупреждающие о прерывании разговора.— Найду обяза...

Прервалось.

И он сразу же вспомнил, что паспорт Яна — в пиджаке...

Остаток дня он искал лавку.

Ужас заключался в том, что карточку он уже выбросил, а адрес не запомнил.

По некоторым переулкам он прошел трижды, и толстые тетки, стоявшие в дверях своих домов с пригоршнями обычных, серых с белыми гранями, жареных подсолнечных семечек, совершенно как в Орле, при его появлении кричали что-то, оборачиваясь в темные глубокие коридоры, и оттуда выходили сумрачные мужики в майках, в тапках на босу огромную ногу, смотрели без выражения ему прямо в лицо... Он наткнулся на магазин, торгующий подержанной кухонной мебелью, двое одинаковых — коротких, толстых, без шей, широкоплечих, на мощных низких ногах — выносили оттуда тяжелую стальную мойку. При этом они были, скорее всего, муж и жена, во всяком случае, один из них был лыс, а другая неаккуратно крашена хной. Он попытался разминуться с ними, шагнул влево, вправо, опять влево, и все же оказался у них на пути, как раз когда они собирались запихнуть груз в высокий фургончик «рено». Тогда муж поставил свой угол на землю, взял его за ворот кожаной куртки одной рукой, а другую, сжатую в кулак, сильно прижал к его щеке, сворачивая голову на сторону, придавливая нос, как бы демонстрируя в статике, что его ждет, если будет путаться под ногами у бедных, но работающих людей,— старый псих в куртке, как у молодых бездельников. Он разобрал в крике толстого два слова: «идиото» и «ходер». Что значит второе, он уже тоже знал, по-русски в таком случае обычно добавляют какое-нибудь прилагательное. Час спустя за ним увязался мальчишка, методично швырявший ему в спину пустую пластиковую бутылку. Бутылка с гулким стуком отскакивала, он оглядывался, но пацан уже успевал поймать свой снаряд и, под хохот друзей-болельщиков, кривлялся метрах в пяти: хлопал себя рукой по ширинке, тут же поворачивался, наклонялся и так же хлопал по темной латке на заднице ветхих штанов...

Лавки нигде не было.

Он пошел наугад к границе этого странного квартала, и вдруг опять вышел через пять-семь минут прямо к памятнику Колумбу.

Старик стоял на том же месте, что вчера, в той же кепке, только вместо вязаной кофты на старике был его пиджак, английский пиджак, оставленный утром в проклятой лавке. Трубка сеяла искры в ярко-синий вечерний воздух, седые кудри, торчавшие из-под кепки, сверкали под светом, падавшим от фонарей на бульваре.

Где-то я видел этого старика раньше, подумал он, не вчера, а гораздо раньше, не здесь... Вспоминать было некогда.

Уже почти понимая, что все бесполезно, он подошел, заглянул в лицо старика, похлопал себя по лацкану куртки:

— Алемано,— и добавил: — Ола, чико.

Старик смотрел на памятник.

— Колон,— сказал старик. Потом перевел взгляд на него и отрицательно покачал головой:

— Но. Ту Пепе. Йо алемано,— и ткнул себя большим пальцем в твид пиджака.

Из невероятно, невыносимо грязного вагона, примерно равного по этому качеству межобластному Казань — Йошкар-Ола, он вышел в сумерках. Городишко, по его расчетам, сделанным с помощью туристской карты, был уже у самой границы. Все те же двух-трехэтажные дома, гаражи, лакированные двери к улице, машины сплошным рядом у тротуаров... Он побрел без особой цели от станции, рассчитывая выйти к здешнему центру. Зайти в какой-нибудь бар, попробовать разговориться, предложить все оставшиеся деньги, часы — настоящие, хорошие «Seiko», купленные из первых гонораров, золотую цепочку, перевесив крестик на шнурок... Оставить только на дешевейший билет до Парижа, проклятого, недосягаемого города. О контрабандистах на этой границе у него были сведения только из древней комедии с Фернанделем. Вероятней всего, что теперь в их единой Европе контрабандистов вообще нет, но другой возможности придумать не мог...

Никакого центра не оказалось. Вместо этого через десять минут ходу все по той же широкой, прямой и абсолютно безлюдной улице, ровно текущей черным асфальтом среди темных машин и домов

с закрытыми ставнями, между планок которых пробивался слабый свет, он вышел к грязному пустырю. За пустырем стоял непроглядно-темный лес, круто забиравший в гору. На вершине горы из лесу торчала черным силуэтом туры на почти черном небе башня.

Он оглянулся. Редкая цепочка фонарей спускалась по пройденной им улице до самого вокзала. Далеко слева — там, видно, и остался центр — мигали несколько разноцветных вывесок, среди которых выделялась огромная зеленая «Zup». Ничего гаже этого напитка он в своей жизни не пробовал... Справа улица завершалась высокой каменной стеной с мощными, но ажурно кованными воротами в стиле «арт деко». Он двинулся обратно по правому тротуару, у ворот остановился, заглянул...

За воротами был запущенный, колючий, мало отличающийся от недалекого пустыря сад, двор с кустами и толстыми, кривыми деревьями. Среди кустов поднималась к стоящему в глубине дому широкая каменная лестница с обрушенными ступенями, а дом, неярко освещенный фонарем, стоявшим на противоположном тротуаре, был не совсем дом, а скорее маленький дворец. Облупленные тонкие колонны поддерживали широкий навес над крыльцом-террасой, колонны стояли на спинах каменных львов с орлиными головами, а по всему краю крыши третьего этажа шла низкая балюстрада, столбики которой были так пузаты, что почти смыкались друг с другом. Ставень на окнах дома не было, но никакого света не падало из них, только желтое отражение повторялось в пяти высоких и узких черных стеклах.

Дворец был прекрасен, но выглядел настоящими руинами.

Как же я живу теперь, подумал он, если даже эта декорация к хоррору не может меня особенно удивить.

— Интересно мне, чего этот пидар здесь трется,— сказали позади него, не повышая голоса, но внятно.

В ту же секунду над краем каменной стены появилась широкогрудая, лобастая черная собака, вернее, хорошо очерченная тень собаки, и захрипела, нависая над ним. Ротвейлер, узнал он, если прыгнет — конец, это убийца...

А позади другой голос спокойно поддержал диалог:

— Ты что, Саша, не видишь, кто это? Куда ж ему деваться, как не сюда... Все по плану, Саша, все по плану...

Он оглянулся, сделал шаг к кабине огромного трейлера «вольво», стоявшего напротив ворот. Тут же дверца кабины распахнулась, и один за другим на землю спрыгнули старший научный сотрудник Кравцов, академики Плотников и Журавский. Все трое были по обыкновению водителей колесящих по всему миру трейлеров голы до пояса, и зрелище это внушало уважение: страшный рваный шрам на груди Кравцова под правой ключицей, хорошо прочерченные, густо заросшие седым волосом мышцы Плотникова, баварский живот, отдавливающий вниз парусиновые штаны, и жирные бицепсы Журавского... Пес за спиной перестал хрипеть, он услышал тяжелый прыжок, треск раздвигающихся кустов — зверь передал его дежурной группе и ушел в глубь двора.

— Ну, что ж так у ворот топтаться? — спросил Плотников голосом хорошо воспитанного хозяина.— Входите, входите, очень вовремя вы поспели...

— Давай,— Кравцов хлопнул его по плечу, сунул руку дощечкой, даже почти обнял — давай, давай, старичок, посидим, примем понемножку... У нас там еще есть, Петрович?

Журавский досадливо пожал круглыми плечами:

— Вы, Саша, честное слово, меня прямо барменом назначили. Ну, думаю, найдем что-нибудь, а то вон на человеке с дороги лица нет.

Ворота открылись легко и беззвучно, они начали подниматься по лестнице, он впереди, остальные следом. Ротвейлер остался на нижней ступеньке, радостно дергая обрубком хвоста, изображая им виляние.

Наверху, на террасе, почти точно посредине между львами, их ждал высокий человек в светлом костюме. В полутьме он разобрал только, что человек был очень стар, руки и лицо его были темными не то от возраста, не то от загара, на голове была светлая, под костюм, шляпа с широкими опущенными полями.

— Прошу в дом,— сказал человек в белом, делая шаг в сторону, снимая шляпу и жестом приглашая его в темный проем настежь открытой двери.— А вас, господа, благодарю, можете пока спокойно отдыхать...

Он оглянулся на коллег. Секунду помешкав на ступеньках, они развернулись и потопали вниз. Первым шел Журавский... Вот они вышли за ворота, осторожно прикрыв их за собой, и один за другим полезли в просторную кабину...

— Прошу, прошу,— повторил белый господин и пошел впереди. Вдвоем они миновали абсолютно темное помещение, видимо, холл, и двинулись в глубину дома. Он шел за колеблющимся впереди белым пятном.

— Осторожно, сударь, здесь порожек, а после три ступеньки вверх,— сказал хозяин, одновременно, судя по звуку, поворачивая где-то впереди ключ в замке.

Дверь распахнулась, они вошли в гостиную, и впервые за этот вечер он подумал: «Все же... странно. Может, правда, повредился я? Или так бывает? Что ж, к князю тьмы меня Сашка Кравцов привел, что ли?»

Меньше всего удивляло его появление Сашки и остальных, он уж привык к их возникновению в самых разных местах, к меняющемуся, но всегда непотребному виду. А к крикам в голове своей давно не прислушивался... Но гостиная его поразила.

Была она не слишком велика и довольно тесно заставлена красного дерева мебелью, настоящей павловской. Во всех углах стояли застекленные горки, в ближней он усмотрел эмалевое яйцо Фаберже, прочие мелочи были примерно того же свойства. Вдоль стены, противоположной двери, стоял, как положено, длинный диван, с жесткой гнутой спинкой, с сиденьем, обтянутым синим полосатым шелком. Перед диваном был круглый стол на львиной мощной ноге, на столе стояла фарфоровая лампа под темно-оранжевым абажуром с золотистой бахромой, лежал альбом для фотокарточек в отделанном металлом, с ирисами и длиннобедрыми дамами, переплете, стояли две гарднеровские чашки, чайник, серебряная сахарница с торчащими из нее щипцами. Слева от дивана — фортепиано с заваленной нотами крышкой, клавиатура была открыта, а свечи в поворотных шандалах сближены к пюпитру и горели. Справа стояли два кресла в таком же, что и на диване, синем шелке, а между ними второй столик, поменьше, с бутылками, синими и лиловыми стопками и лафитниками, с плетенной из белой соломки тарелкой, на которой лежали бутерброды — пара с паюсной икрой, пара с окороком, несколько с розовыми ломтями лососиңы...

На диване сидела дама. Лицо ее было в тени, видны были только светлые, слегка распушенные на висках, забранные назад волосы. Лампа освещала белое широкое платье, загорелые руки, сизо вспыхивали камни в ромбе единственного перстня. Ноги дама подобрала, белые ее муаровые туфли чуть косо стояли на полу.

— Позволь, милая, тебе представить,— сказал хозяин и назвал его фамилию, имя и отчество.

— Очень рада...— дама протянула руку.— Много слышала о вас, и так... вообще, и вот он,— она дотронулась другой рукой до белого пиджачного рукава,— дружочек мой, мне все подробно всегда рассказывает... Очень, искренне рада видеть у нас. Чаю хотите?

— Ты, милая, ей-Богу, предлагаешь усталому мужчине чаю, словно в насмешку,— хозяин сел в кресло, потянулся к бутылкам на маленьком столике.— Водочки? Вот «смирнов» есть двадцать первый номер, найдется и наша, «столичная»... Впрочем, что это я? Знаю ведь, что вы шотландское предпочитаете. Простите великодушно, для русского человека, по-моему, странный вкус. Но... мы с вами и поколения разного, и закалки. Прошу, вот есть, кажется, неплохой сорт, как его... а, вот, пожалуйста: Dimple. Любите? Ну, так и наливайте себе сами, хелп, как ваши друзья-то говорят, еселф, а я за льдом... И бутербродцы вот, берите, берите...

Он глотнул, задержал воздух.

— Виски превосходный,— сказал он в тень от лампы,— я и не слыхал прежде о таком. Благодарю... Простите... вы и ваш...

Дама подсказала:

— Друг. Ежели уж тридцать лет вместе, так иначе, чем друг, не назовешь. Прежде сказали бы — любовники, да на такой долгий век одной любви не хватило бы, выходит — друзья...

— Вы и ваш друг... Вы из первой волны, видимо? — он почувствовал, что и сам начинает говорить в их старомодном, таком прекрасном стиле. Ответил ему уже господин, как раз вернувшийся с хрустальной селедочницей, в которой скользили полые ледышки:

— Другой-то и посудины не нашел, мы лед в напитках не жалуем... Из какой, из какой, вы говорите, волны? То есть... О, нет, что вы, молодой человек, ни из какой мы не из волны! Правильно, милая? Мы сами, сами по себе... Да не о нас сейчас речь, это все позже, позже. Вы выпили? Ну и прекрасно, и еще налейте, и закусите, хоть нерусское питье, а заесть-то по-нашему очень рекомендую. И я с вами... чистенькой и бутерброд... А тебе вина?

Он налил и передал даме бокал, красное вино вспыхнуло под светом лампы. Некоторое время все трое молчали, подносили ко рту выпивку и еду, глотали... Наконец, хозяин поставил свою рюмку.

— Ну, червячка заморили, и ладно. Сигару?

— Я, если можно, сигарету,— он похлопал себя по карманам куртки вытащил мятую голубую пачку «Ducados». Хозяин замахал руками:

— Что вы, дорогой мой, с ума сошли, простите, здесь эту вонь испанскую разводить? Здесь дама. Вот, если уж вам угодно, как обычно, крепких, пожалуйста, любимые ваши...

И протянул, взяв со столика пачку «Prince», сам закурил длинную и тонкую сероватую сигару. Затянулись... Дама чуть отодвинулась от курильщиков, устроилась в уголке дивана, но лицо ее так и осталось в тени.

Все это было похоже на вечер где-нибудь в квартире старых мхатовских актеров — и мебель, и хозяева... Только по стенам не фотографии в ролях, а сплошь темные портреты, мундиры, декольте... Да пол не паркетный, а мраморный под ковром.

— Теперь можно и о делах,— сказал хозяин. С этими словами вместе с креслом передвинулся ближе к лампе, и он, наконец, смог рассмотреть это лицо как следует.

Хозяин был очень стар и худ, коричневые его щеки были впалы и покрыты частыми и глубокими морщинами, обтянутые темной кожей скулы сильно выдавались. Лысая, коричневая, словно полированная голова была обрамлена совершенно седыми, до короткой щетины постриженными волосами, седые усы почти закрывали рот, свешиваясь над верхней губой — старый морж... Полотняный белый костюм сиял чистотой, но был сильно помят, зато белая рубашка выглажена идеально, кремовый в мелкий голубой квадратик шелковый галстук повязан туго, в нагрудном кармане пиджака — шелковый голубой платок. Ногу он положил на ногу, замшевый белый туфель едва заметно покачивался...

— И поскольку времени у нас немного, утром вам надобно ехать, предисловия все и пояснения убедительнейшим образом прошу опустить,— продолжал хозяин. Заметив же выражение его лица, по-

спешил добавить:— И вопросы, не относящиеся до самого главного, тоже потом, потом! Давайте лучше сразу; что вас наиболее мучает в сей именно момент?

— Я хочу ее видеть,— сказал он.

При этих словах дама пошевелилась, сделав движение встать. Ее лицо впервые оказалось освещено, и он увидел никак не старуху, а именно молодую даму, блондинку — седина в таких волосах не видна, голубоглазая, нос чуть уточкой, лицо чуть широковато... В общем, обычный славянский тип... И при этом безусловная, очевидная красавица! Лет ей может быть и семьдесят... Что изумительно — ровный загар правильного золотого цвета.

— Я, пожалуй, пойду? — с некоторым сомнением спросила она как бы одновременно у обоих мужчин.— У вас, господа, разговор мужской...

— Ну, что вы...— сказал он и был тут же поддержан хозяином:

— Ни в коем случае, милая! Если ты, понятное дело, не устала... Нам как раз женский ум и суждения могут очень даже понадобиться, чтобы все разрешить. Останься, уж я тебя прошу! Итак...

— Я хочу ее видеть,— повторил он.— Я... я ее люблю. Я жить без нее не могу. Я обожаю ее. Я....

— Слова правильные,— негромко сказала дама,— все сходится.

— Ты думаешь? — так же негромко ответил ей хозяин.— Ну, слава Богу. Я был уверен, но, все же без тебя не решался... Простите, простите стариков, никак за жизнь между собой не наговоримся! Продолжайте, прошу вас.

— А мне, собственно, больше нечего сказать,— он почувствовал, что сейчас заплачет, и заплакал уже. Повернулся к столику, потянулся, налил светло-соломенного спасения почти до половины в стакан с толстым дном. Хозяин засуетился:

— И я, и я с вами... Своей, родной... С икоркой-то не осталось? Ладно, можно и свининой зажевать. Будьте здоровы, дорогой мой!

— Будьте здоровы! — дама потянулась своим бокалом, тоже чокнуться. Оба делали вид, что слез его не видят, просто всем захотелось выпить.

— Мне нечего больше сказать,— упрямо, уже не вытирая слез, он смотрел на них.— И желать больше нечего. Я хочу ее видеть, быть с нею, вот и все. И у меня есть только два условия, через которые я не могу переступить даже... в общем, даже ради любви.

— Опять все правильно,— почти прошептала дама, но мужчины ее расслышали,— надеюсь, что и условия тоже...

— Уверен,— громко ответил ей хозяин.— Ну, молодой человек, не томите: какие ж ваши два условия? Вдруг окажутся для меня непомерны — это будет огорчительно, весьма...

— Я не хочу причинять большого зла никому, кто не сделал зла мне,— сказал он. Подумал, добавил:— И вообще... никому, если возможно. Если возможно... Я не святой, но не хочу...

— Второе? — коротко, без дополнительных вежливостей спросил хозяин.

— Я хочу остаться способным зарабатывать на жизнь, себе и ей. Если я стану... калекой или совсем потеряю рассудок... тогда...

— Так,— крякнул хозяин.— Договорились-таки... Что это значит: потеряю рассудок? С какой стати?

— Ну, что ты кричишь? — дама встала, подошла к гостю, как ребенка, погладила его по голове.— Вы простите, что я с вами так, старухе можно... Что ты кричишь? Разве ты не понимаешь, почему у нашего гостя такие мысли? Зачем ты делаешь вид, будто не понимаешь, что именно может навести человека в его обстоятельствах на такие страхи?

— Ты права,— хозяин грустно, «домиком», поднял брови,— ты права... Значит, вы предполагаете, что сходите с ума?

— Уже сошел,— он усмехнулся.— С призраками воюю, преследования мерещатся... Сбежал от них, а они всюду... И потом... вы... как бы это сказать...

Тут оба, и хозяин, и его дама, рассмеялись, хозяин смеялся неожиданно тонко, даже с взвизгиванием, дама же совершенно детским, звенящим смехом.

—Ох...— хозяин отдышался, вытащил из внутреннего кармана пиджака круглые очки в золотой оправе, надел, посмотрел на него пристально.— Ну, будем говорить в предложенном вами порядке. Призраки, преследования — это все в Москве, за это я отвечать не могу. Город такой... Может, и вправду было. Слышите? Не вы умом тронулись, господин ученый, а город ваш! Понятно? Теперь относительно того, что они всюду... Где именно? Где вы их в последний раз видели?

— Да здесь же...— он от этого вопроса даже опешил.— В грузовике же... И Сашка Кравцов, и академики эти...

— Это служащие мои,— холодно и спокойно ответил хозяин.— У меня, видите ли, есть бизнес, дело по-нашему: грузовиками продовольствие по всей Европе вожу. Сегодня утром один как раз из рейса вернулся, ребята заехали ко мне по делам. Есть среди водителей люди и из бывших... ну, как бы выразиться?... несчастных стран, поляки, чехи... Но именно русских, которых, увы, теперь немало бродяжничает в Европе, я не беру, у меня есть принцип. Не та Россия страна, чтобы граждане ее по миру слонялись да чем попало подрабатывали, не та! Так что насчет этих троих, которых вы встретили,— ошибаетесь, уверяю вас. Да сейчас сами убедитесь... Паспорт при вас?

— У меня нет паспорта,— сказал он,— в этом и проблема.

— Что?! — удивился хозяин.— Да как же вам не стыдно? Вы что же, русский паспорт и за бумагу не считаете? Вы ж его не пропили, он, небось, в кармане этих порток негодных лежит?

Он сунул руку — и с восторгом и счастьем вытащил из заднего кармана собственных, темно-розовых, с давно закончившейся датской визой, забытой начисто...

— Дайте-ка,— хозяин протянул руку, а другой одновременно взял и потряс довольно большой медный колокольчик. Дверь отворилась, и появился Сашка Кравцов — хотя теперь это уже очевидно был не Сашка Кравцов, а просто несколько похожий на него парень, но явно местный, с маленькой серьгой в левом ухе и аккуратно постриженными темными волосами. Одет он был в приличную лакею куртку. Хозяин сказал ему короткую фразу по-испански. Сашка поклонился и вышел. Через минуту дверь снова открылась и вошли Журавский с Плотниковым, оба в чистых теннисках, стали у порога.

— Вот, знакомьтесь,— обратился к ним хозяин по-русски,— этот господин должен завтра быть в Париже. Значит, вы, Мирек,— он протянул его паспорт Журавскому, и тут же обнаружилось, что никакой это не Журавский, а типичный чех, ну, может, немного на Журавского похожий,— вы займитесь в этой бумажке визами. Чтобы была французская, «до сорти» на всякий случай, и чтобы с русскими датами было все в порядке... Инструменты у вас с собой?

— То праца,— буркнул Журавский, взял паспорт и вышел.

— А вы, Анджей,— продолжал хозяин,— сделайте вот что...

— Слухам пана,— сказал как бы Плотников и подошел на шаг.

— Вот что... Вы купите билет в Париж на завтра. Ну, конечно, первый класс, сами там разберетесь... На не самый ранний рейс. А прямо с утра любым способом узнайте вот что: в каком отеле будут жить участники открывающейся завтра в Париже встречи ассоциации гуманитарных исследователей... Правильно? Да, ассоциации. И в этом же отеле или, в крайнем случае, поблизости закажите нашему гостю номер. Да! Билет, конечно, тоже на его имя, паспорт возьмите у Мирека. Все.

— Моге запытаць пана? — спросил польский Плотников. Хозяин кивнул. Поляк Плотников улыбнулся, достал трубку, не раскуривая, сунул ее в зубы, почмокал...

И вдруг глянул на гостя резко:

— Чи ест пан задоволенный вшистким тераз? Мы в гувне, пан, не в бялом, так з бялым седзи...

Хозяин молчал, смотрел с интересом, Плотников ждал, дама привстала и сама налила себе вина, глотнула...

— Как вам сказать, Федор Владимирович...— он закурил, встал, оказался со старым негодяем лицом к лицу.— Если честно... В свое время вы были отличным мужиком, я и сам вас любил. А теперь... Вы мне безразличны, вы все. У меня своя жизнь, и завтра я к ней вернусь. А вы свою напоследок изгадили. Это грустно, и совсем я не радуюсь, радоваться тут нечему. Надеюсь только, что вам не удастся изгадить и общую нашу жизнь, может, люди спохватятся... И зачем вы в поляки подались? Это народ твердый, их вам не обдурить. Да, надеюсь, и нас тоже.

— Все, абсолютно все сходится,— сказала дама и, встав, поцеловала его....

Утром хозяин открыл гараж и сам вывел оттуда синий jaguar-sovereign». В десять они уже медленно плыли по дороге к аэропорту... В зале было абсолютно пусто, они присели к стойке выпить кофе. Дама попросила чаю — это наделало переполох...

— Паспорт у вас в кармане, билет тоже,— сказал хозяин.— Номер в отеле «Меридиан» заказан. И если все так, как сказал этот мошенник Анджей, вы будете с нею на одном этаже... О собаке не волнуйтесь: она — усмехнулся в сторону дамы — сама следит, такса ваша в порядке, даст Бог — свидетесь... Теперь вот еще что: деньги.— Он протестующе замотал головой.

— Да не перебивайте же меня! — остановил его хозяин.— В конце концов, я старше... Значит, деньги вашему Антонио — за билет до Барселоны и прочие мелочи — я послал. С Яном сложнее... Так получилось, что мне неизвестна его фамилия, это со мною в последнее время бывает, возраст... Но еще хуже, что неизвестен и его адрес. А паспорт вы посеяли. Что будем делать?

— Я могу сказать, в каком баре он сидит по вечерам чаще всего, там встречается вся их элита...— начал он, хозяин перебил:

— А, знаю, знаю. Ну, и чудесно. Мы давно собирались в этот сумрачный город, походить по Христиании, повидать осевших там друзей... Я сам верну ему ваш долг.

— Но...— снова начал он, однако хозяин опять не дал ему продолжать.

— Вы все еще ничего не поняли? Меня считаете князем тьмы, романным героем, а даму небось воображаете передвигающейся на метле? Ох, начитались вы все известных книг... Ну, хорошо, допустим — я оттуда. И что? Вы удовлетворяетесь таким объяснением?.. А на самом деле суть вот в чем: время — оно, должен вам сообщить, весьма и весьма запутанная вещь. И уж если мы, бедолаги и мученики, в него попали, то не след рассчитывать на плавное скольжение, время — это вам, голубчик мой, не уан вэй роад, как на нынешнем энглизированном волапюке выражаются. Вполне оно может закрутить, и двинетесь вы по собственному следу... Впрочем, ладно... У вас ее фотография есть?

— Конечно,— он достал бумажник, вытащил уже немного помятую цветную фотографию.— Вот...

На фотографии она смеялась.

— Теперь посмотрите на эту красавицу,— сказал хозяин и тяжело положил руку на загорелое плечо своей дамы. Дама была сегодня в очень открытой блузке, и оказалось, что еще вполне могла себе это позволить. Выглядела, тем не менее, грустной...

— Посмотрите внимательней,— настаивал хозяин.— Ну, все поняли? Нет? Тогда идемте со мной.

Они встали с высоких табуреток, хозяин потащил его за собой. Зеркало во всю стену над умывальниками отразило двоих мужчин.

— Ну-с,— сказал хозяин,— наконец сообразили? Так что эти деньги — не подарок, скорее наследство... И даже не совсем понятно, чье и кому.

Два лица, будто негатив и позитив одного снимка, положенные рядом, смотрели из зеркала...

Когда самолет, круто задирая нос, пошел вверх, он прижался к иллюминатору, и ему показалось, что он видит двух человек в белом. Они шли, две сплющенные фигурки, а земля, по которой они ступали, отсюда, освещенная ярким солнцем, казалась красной.

Он развернул газету. На первой полосе было сообщение из Москвы. Не сразу поняв заголовок, он перечитал, перечитал еще раз, начал разбирать текст...

«В России не было власти почти год, теперь она будет, сказал новый премьер, вчера приступивший к обязанностям...»

Он глянул на дату номера — 13 июля.

«...основания для того, чтобы с уверенностью смотреть в будущее, заявил новый премьер-министр, пришедший в политику из научных кругов, у нас есть. Достаточно сказать, что нам удалось вернуть в страну миллиарды, спрятанные партийной номенклатурой в зарубежных банках. Одно это позволит в ближайшее время снизить цены на основные продукты питания в среднем на тридцать процентов... По оценкам западных специалистов...»

Он снова посмотрел в иллюминатор. Летели уже совсем высоко, но он почти разглядел плоскую синюю машину, плывущую по пустынной дороге.

Газета упала на пол, смялась, крупные строчки заголовка скрылись, и уж не понять было, о чем там речь и есть ли там слово Russia.

Дождь лупил, как в Москве. Она порадовалась, что перед отъездом не было ни времени, ни настроения тщательно собираться, поехала, в чем ходила последнее время — в джинсах, в куртке, только юбку захватила для выступления да платье для коктейля, которое не понадобилось, маленький прием начался прямо в зале, после заседания никто не переодевался. Народ не столько пил и ел, сколько обсуждал последние события в России. Неожиданно центром внимания оказался Сашка Кравцов, на многих, надо отдать ему должное, языках объяснявший, что в Кремле, наконец, обосновались серьезные люди, с позитивной программой, не авантюристы, декларировавшие благие намерения и выпрашивавшие под эти декларации да свои сомнительные научные степени помощь от всего мира, а настоящие лидеры, возможно, кому-то они покажутся жестковатыми, но следует вспомнить, какими жесткими были руководители, начинавшие модернизацию в Южной Корее или на Тайване... Слушали с интересом, но смотрели с ужасом, особенно при упоминании о жесткости новых людей в Кремле.

Подошел изрядно поддавший Сережа Гречихин, симпатичный малый, попавший сюда явно по недоразумению и симпатии Федора Степаныча, делать ему было нечего, большую часть выступлений он не понимал с синхронным переводом так же, как и без, и откровенно снимал наушники: к статистике темы не имели отношения.

— Ну что,— сумрачно сказал он,— что, красавица? Говорила ты здорово... Только какой теперь во всем этом смысл? Хоть не возвращайся... Трогать-то сразу они не будут, но вспомнить — потом вспомнят, каждое такое слово зачтут. Да и мне мои справки и опросы отольются... Эх, японский бог! Насочинял все это один, извини, мудило пять лет назад, с тех пор и пошло — что ни год, то переворот. Как в Венесуэле какой-нибудь... Только хуже.

— Не расстраивайся, Сережа,— она положила руку бедняге на плечо, но Гречихин взглянул на нее с трезвым интересом, и она руку тут же сняла.— Не расстраивайся, чепуха все эти перевороты, обойдется...

Говорила, не задумываясь, и вдруг сама вспомнила Москву накануне отлета, лозунги и призывы, вспомнила рабочих, сдиравших вывеску института, рядом стояло уже приготовленное солидное черное с золотом стекло: «Российская Академия Структурных Проблем». Вспомнила тихое бешенство мужа: «Не успели... не успели... накрылся Мадрид, наверняка...»

— Извини, Сережа,— сказала она,— я, по-моему, перебрала. Вон что-то говорят насчет первого автобуса, который пойдет в гостиницу сейчас, ты не провожай, это ж не пешком, останься, тут все еще в разгаре...

И вышла под дождь. Блестел асфальт, лучились и отражались в лужах огни проносящихся, огибающих площадь машин, в темноте вырисовывался Дворец, парный тому, в котором они заседали. Два эти клуба, словно отражались друг в друге, словно часовые у официального входа, стояли по обе стороны верхней площадки огромной лестницы, спускавшейся к реке. Днем она видела, как по этой площадке носились парни на роликовых досках, это был настоящий цирк — доски переворачивались в воздухе, и парни снова вставали на них, и летели дальше, и прыгали со ступеньки на ступеньку, почти до самой реки, за которой сейчас плыла, взлетала в небо на клубящемся прожекторном свете, отталкиваясь всеми четырьмя расставленными лапами, башня.

Как он найдет, думала она, несясь в темном автобусе по мигающим сквозь дождь цветными огнями улицам, принимая в номере очень горячий душ, устраиваясь в широченной постели, как он найдет, не зная ни отеля, ни дворца, как он доберется до Парижа? Откуда у него здесь деньги, визы?.. Внезапно впервые задумалась: а что он вообще делает без нее? Про себя употребила самое простое и грубое: как обходится? Она знала свои муки и примерно могла себе представить его, они всегда совпадали, хотели одинаково... Какая-нибудь датчанка или немка — с его страстью к северному типу — уже наверняка нашлась.

Вместе со злостью окатило желание, постель стала жечь сквозь ночную рубашку. Она сбросила легкое, но слишком теплое одеяло, потащила вторую подушку, устраиваясь поудобнее...

В дверь негромко постучали. Она замерла. Постучали снова. Она бросилась, чуть не расшиблась, опрокинув стул с одеждой.

За дверью тихо назвали ее имя. «Нет,— сказала она,— нет...» «Да,— ответил он,— да».

Когда она открыла, он произнес непонятную фразу: «Скотина Федя не мог узнать, что здесь два «Меридиана», я три часа искал». Больше ничего не сказал...

Дождь шумел за окном, городские огни вспыхивали сквозь дождевые слезы. Она не успевала, не успевала за ним, и тянулась, тянулась, но он все время обгонял, и все начиналось снова, и наконец она успела, он сжал ее так, что дыхание кончилось, кончилось, все кончилось, кончилось, кончилось, и он остался лежать вниз лицом, а она еще выгибалась, ее выкручивало, она нечаянно дотронулась до его груди, под кожей вздрогнули мышцы, и он застонал, подброшенный ее прикосновением.

И снова, второй раз за этот месяц, услышал, как она плачет.

В первом часу они вышли из отеля, пошлепали под непрекращающимся дождем наугад. Этот город был для них, как «Остров сокровищ» для мальчишки — никогда не виденный, тысячу раз исхоженный по карте, такой изумительно достоверной перед текстом. Блокгауз... Дерево скелета... Оба были здесь впервые, деловые их путешествия, к счастью, оставили в стороне этот город — в стороне любви... Лил дождь, вставала в перспективе арка, за ней лежал необъятной ширины проспект, потом по его сторонам исчез асфальт, они шли по мокрому, подающемуся под ногой гравию. Справа, в проемах коротких улиц, возникала тьма, за ней снова городские огни — река, новый берег. По реке медленно двигалась баржа, на ней ярко горел свет, в окнах надстройки мелькали люди, донеслась музыка — там веселились. Они зашли в бар — немного просохнуть, он взял выпить: «Ун скотч, силь ву пле, ун амаретто». Бар был пуст, только одна грустная пара сидела в углу: полный, рыхлый, лысоватый блондин и очень худой брюнет с мелко завитой, спускающейся на лопатки гривой. Лица у голубых были отчаянные — может, предстояла разлука, может, просто в их любви было слишком много проблем, как во всякой не совсем законной любви,— блондин гладил руку любимого, потом наклонился, поцеловал у запястья...

От бара снова повернули к широчайшей улице, оказались на площади с иглой обелиска посредине, двинулись влево. Теперь шли обнявшись, по очереди держа над двумя безумными головами ее зонтик, он что-то рассказывал, она сначала перебивала, переспрашивала, потом отчаялась понять последовательность и связь, просто слушала, тихо дышала. Глядели по сторонам, постояли минуту перед мрачной, совершенно питерской колоннадой.

Неожиданно, через какие-то короткие пустые пассажи, забросанные мусором, вышли к уныло освещенному огромному зданию, здесь мелькали человеческие фигуры, шла жизнь, они сообразили — вокзал, вошли... На табло осветилась надпись: «Versaille». «Поедем, посмотрим на рассвете дворец, лестницу, на которой д'Артаньян задел Портоса,— предложил он,— а там видно будет...» Сели без билетов, не найдя мелочи для кассы. Вагон был пуст, свет в нем от этого казался особенно, бессмысленно ярким. Объявления были невнятны. Вдруг им показалось: Версаль, они, повоевав с дверями, найдя, наконец, зеленую кнопку, от нажатия на которую створки разошлись, выскочили. Дождь...

Поезд ушел. Разобрали название станции — это был вовсе не Версаль, а какой-то Шавиль или что-то вроде того. Деваться было абсолютно некуда. «У меня совсем мокрые тапки,— сказала она,— может, попытаемся вернуться в город?»

Они остановились на перекрестке у станции, он прикуривал...

— Идем, маленькая,— сказал он. Безумие проходило, и прежде всего он начал бояться, что она заболеет.

— Идем, милый, идем быстрее,— ответила она, уже дрожа, это не было простудой, скорее, это было страхом.

Потому что она уже знала, что все кончится, чувствовала, что после такой ночи ничего не может быть дальше, слишком близки они были, бредя по невероятному городу, слишком соединились, теперь их обязательно разнесет в разные стороны, и ничего с этим поделать нельзя.

На перекрестке, освещенном витриной табачной лавки, под дождем, глядя на смешную фигуру мучающегося бессонницей обывателя, появившуюся на балкончике выходящего фасадом на перекресток дома, она поняла, что вернется домой, в Москву, что, может, это и последняя ночь.

Потом я умру, подумала она, собственно, можно считать, что я уже умерла. И он тоже умер, хотя он, наверное, еще долго будет скитаться по этому странному миру, все больше становясь не похожим на того пятидесятилетнего мальчишку с Преображенки, к которому я бегала за любовью. Он уже не похож...

Русские улетали назавтра, дневным аэрофлотовским рейсом. Кравцов объявил, что ситуация в стране заставляет их делегацию немедленно вернуться.

Она сумела дать ему знать, и он успел поменять билет, достал на тот же день, только, конечно, на «Air France», через три часа после ее рейса. У него была совершенно сумасшедшая улыбка, когда он показывал ей свой паспорт, полный порядок с визами и датами. Он мог вернуться, он возвращается!

Она шла, не глядя по сторонам, Сережа Гречихин толкал тележку с их сумками. Впереди важно шагал Кравцов. Вдруг засуетился, кинулся: из-за барьерчика показались первые дождавшиеся багажа пассажиры из Москвы, ви ай пи, фест класс. Журавский двигался тяжело, летний его костюм был мят, пиджак распахнут, между концом галстука и пряжкой выпирал тяжкий живот. Плотников летел, сдерживая рядом с приятелем легкий свой шаг, шелковая куртка, футляр на шее, издалека благоухающая трубка. Поганец Сашка кланялся, тряс руки, скалился, подмигивал: поздравляю, поздравляю, господа министры! С первым официальным визитом, Петрович, с нашей удачей, Федя...

Отодвинув его, Журавский направился к встречающим французам, рядом летел Плотников, вдруг остановился, вернулся к Кравцову, что-то сказал коротко — и поспешил здороваться с представителями местных властей...

Он сидел в белом пластиковом кресле, с чашкой остывшего кофе в руке и смотрел ей вслед.

Он не видал ничего — ни суеты мерзавцев, ни внезапно, неведомо откуда появившихся смуглых, плохо бритых молодых людей в коже, как всегда, среди которых один, с полным ртом золотых зубов, нес в руке мотоциклетный шлем и немного прихрамывал — он ничего не видел, только ее, уходящую, пропавшую за чужими спинами.

Ничего, думал он, завтра мы оба уже будем в Москве, все устроится, обойдется... В своем городе я всегда выгребу, выплыву...

В баре беззвучно работал телевизор, шли всемирные новости CNN, по экрану двигалась огромная демонстрация, она выползала с Красной площади, над ней колыхались гигантские флаги. Вперемежку с флагами качались портреты, уже почти забытые монстры и уроды...

И призывы — бей, бей, бей!..

Ничего, думал он, ничего, выживем. Теперь хотя бы ясно, как придется выживать.

Когда он пошел к регистрации, на ходу вынимая из кармана длинный конвертик с билетом, толпа вдруг налетела, закрутила его: шла какая-то шумная немецкая группа. В этой толпе к нему прижался один кожаный молодец, другой, а третий, золотозубый, толкнул его так, что конвертик с билетом вылетел, упал на пол — впрочем, тут же извинился, пардон, месье, и даже наклонился поднять, их руки соприкоснулись, золотозубый тут посмотрел ему в глаза и усмехнулся, оскалился: ну, вот, фраер теплый, мы и сочлись...

Девушка на регистрации посмотрела в его билет и с милой улыбкой переадресовала к другой стойке. Здесь еще раз улыбнулась та же — или такая же? — девушка, дала посадочный, он отправился по прозрачным трубам, пологим эскалаторам и коротким лестницам в самолет. Сосед, едва он присел, чудовищно быстро и с непонятным акцентом заговорил по-английски. Не кажется ли джентльмену, что он слишком легко одет? Там, куда они летят, сейчас зима... Сам попутчик выглядел, как чучело: в короткой дубленой куртке и в широкополой, вроде ковбойской, но с перышком, шляпе. Он усмехнулся, все здесь считают, что в России вечная зима... Пилот представился по трансляции и еще что-то долго говорил.

Самолет уже набрал высоту, показали, как обращаться со спасательным жилетом — стюард показывал жестами, текст по-французски и английски транслировали по радио. Разнесли обед — или ужин? Опустили экран, погасили свет, начали показывать совершенно идиотскую комедию.

Вдруг до него дошло. «Куда мы летим,— спросил он соседа,— увза ви а флаинг?» «Острэлиа,— захохотал сосед,— дис ис гуд джок, е квесшен, ю хэв э гуд сенс оф хьюмор. Острэлиа, даун андер, бадди...»

И тогда он наконец потерял сознание.

Сосед снял шляпу, вытер пот со лба, раскурил трубку. Седые кудри, веселые глаза, скорбные скульптурные складки у рта...

Дурачок, думал Плотников, он считал, что мы такие же. Нет уже, мы и он всегда были и будем разными. Другое дело, кто в конце окажется в выигрыше? Но тут уж ничего не поделаешь: каждый есть только тот, кем он может быть.

Стюард уже бежал со льдом.

— Когда придет в себя,— сказал седой,— дайте ему виски. Без воды. Я его хорошо знаю, этого парня. У него чудесное чувство юмора, просто он немного устал.

В Сингапуре седой господин вышел, побродил по бесконечным стеклянным садам, холлам и магазинам аэропорта — и как-то получилось, что опоздал на свой самолет... Служащая в мундирчике, с дощечкой в руке, на которой был написан номер рейса, собиравшая пассажиров по всему необозримому аэропортовскому пространству, до седого шутника не добралась...

А спустя два часа седой человек в австралийской шляпе вылетел обратно, в Европу. Через Москву.

Тот же, о ком он заботился в самолете, в Мельбурне сошел нетвердым шагом — и был тут же задержан иммиграционным офицером за попытку незаконного проникновения в страну, однако уладилось и это — как улаживались с некоторых пор все его неприятности.

Дул сильный ветер, и в аэропортовском шопе он купил пальто — и уж потом вышел, прикурив в дверях, чтобы не задуло огонь.

Я вернулся в комнату. Дверь закрылась с негромким щелчком, но металлическая ручка не стукнула, я придержал ее. Что же это такое, соображал я, что же заставляет людей брести под дождем, в маленьком, неизвестном им городе, в чужой стране, что же мучает, корежит их жизнь, и нет ли способа избежать этого наказания?

Включив свет, я принялся снова перебирать прочитанные вечером бумаги: старая русская дама, жившая в этом доме, умерла, остались письма, фотографии, кое-что из них уже опубликовала «Русская мысль»... Ночник светил, казалось, слишком ярко — так всегда светит поздно горящая лампа. Снова и снова я перечитывал две короткие записки...

Больше полувека назад была дама молодой, на весь — не только эмигрантский — Париж известной красавицей, и увлекся ею живший тогда здесь и уже к этому времени испытавший мировую славу немолодой господин, тоже русский. Писал, посылал «пневматички», была тогда такая почта в этом городе, звонил, ждал в кафе, а красавица не приходила, не отвечала на звонки — сказывалась занятой... И ничего не вышло, романа не получилось. Впрочем, господин бывал женщинами увлечен часто, так что если бы и получился, то, скорее, рассказ, а не роман.

И умер господин, и дама, много спустя, умерла. Идет время, темнеют тайные складки тела, утоньчается кожа, исчезают люди, с которыми провел годы — хотя многие еще живы, кончается жизнь, а еще раньше кончается страсть любить. Продлить ее можно лишь ценой мук, скитаний в непогоду, мучая себя и

других людей, сокращая жизнь так, чтобы стала она короче любви. Но кто знает, может, самое горькое горе — подрубить страсть, сразу лишить ее сил, которые прибывают от любовных встреч и быстро иссякают от встреч случайных... Страсть иссохнет, и все соки ее, иссохшей, достанутся жизни, и жизнь будет длиться еще долго, долго — чтобы долго вспоминалась давно мертвая страсть.

Кто ж выигрывает, размышлял и прикидывал я, складывая письма, испещренные твердым знаком, похожим на мужественный знак Марса, и фотографии откинувшейся в кресле, нога на ногу, узкоплечей блондинки с волосами, зачесанными надо лбом валиком — по последней предвоенной моде... Да и выигрывает ли кто-нибудь?

Или, может, иных награждает Господь равно с жизнью длящейся страстью... Но если возможна такая награда, то чем я могу заслужить ее, чем?!

Красная, словно из старого кирпича, земля истерзала ноги. Идти по этому камню было невозможно, шаг отдавался ударом, к тому же городские, низкие и нетуго сидящие туфли на трещинах выворачивались, приходилось напрягать и щиколотку, и пальцы, от этого усталость накапливалась много быстрее, чем от самой ходьбы.

Он представил себе: ночью, под нелепым светом звезд, каких никто никогда не видел в нормальной жизни, по каменной пустыне идет человек в тяжелом и длинном пальто, в длинном шарфе, болтающемся и закидываемом ветром, пот течет по лицу человека, стекает под уже грязный воротник рубахи, пятнает и без того быстро засалившийся узел яркого, но потемневшего шелкового галстука, и шляпа уже тоже пропотела по краю ленты, потные пятна выползли на поля — он идет, распахиваются и хлопают по коленям полы пальто, тяжелое, шумное, нездоровьем пахнущее дыхание вырывается изо рта, обжигая ссохшиеся, сморщившиеся губы.

Боже, подумал он, у меня нет сил убить себя — убей же меня ты, неожиданно, внезапно и сразу, я уже готов считать такую смерть истинным счастьем, мне уже не важно и не интересно, что будет наутро. Пошли мне смерть. Боже, думал он, не заставляй меня делать выбор, лиши меня выбора, Боже милосердный. Все равно это уже не будет жизнью, то, что наступает теперь...

Становилось все светлее, из-за горизонта поднимался сизый свет, он поднимался все выше и, наконец, оторвался от края земли, а край этот стал неровным, будто щербатый, гнилой, полувыломанный оскал. Он понял, что это город и что теперь он уже дойдет — даже если сделать добавку на ровную пустыню, то оставалось не больше десяти миль.

Телефонная будка стояла на первом же углу. В ней горели яркие лампы, прекрасный, новой модели телефон-автомат сиял разноцветным металлом и пластмассой, сверкали обложки телефонных книг, толстые тома которых в ряд висели на специальных штырях. А невысокие, двух- и трехэтажные дома, уходившие от перекрестка в четыре стороны, были черны, и некоторые темные окна к тому же закрыты ставнями.

Он сунул в щель сразу три пятидолларовые монеты. Это было настоящее счастье — новый автомат, принимающий не только карточки, но и монеты. Услышав гудок, он нажал кнопку оператора. Плиз, хелп ми, сказал он, ай вонт колл ту Раша, ту Москоу. Тэнк ю.

Он ждал, пока в трубке сменяли друг друга гудки разного тона, что-то со щелчком переключилось, что-то пропело, опять раздались гудки — и после молчания он услышал голос.

— Здравствуй,— сказал он,— это я. Да, я звоню тебе отсюда. У меня не очень много монет, и сейчас ночь, да и днем мне их неоткуда будет взять, дело не в том, что нет размена. У меня осталось ровно сто долларов пятидолларовыми монетами, и я их все прозвоню, и не спорь со мной по телефону — у нас мало времени и, кроме того, на таком расстоянии невозможно спорить, слишком долго идет сигнал, между словами надо делать полусекундные паузы. Поэтому выслушай меня, наконец.

Теперь уже пора рассказать тебе все. Очень легко признаваться через океан, через пустыню, через много пустынь, и лес, и мелкие города, и пустыни, и реки, и опять пустыни. Знаешь, я совсем не помню географию, но уверен — больше всего на земле пустынь. Там, в Москве, вся земля представлялась мне городом, и где бы я ни был, я получал этому подтверждения, потому что и Париж, и Лондон, и райцентр в Заволжье равно доказывали, что существует только Москва, слякоть на входе в метро, смрад недомытых людей и плохого бензина, запах жизни. Но здесь я понял, что это было заблуждение, глупое сладостное обольщение, уют от настольной лампы и теплых, журчащих батарей в дождливый вечер — а правда заключается в том, что все есть пустыня. Пожалуйста, не перебивай меня, потому что уже третий пятидолларовый кружок провалился, и их осталось всего семнадцать.

Я расскажу тебе о человеке, которого ты любила довольно долго и думала, что успела узнать о нем многое.

Сначала я выдавал себя за доброго, очень, удивительно доброго. У меня это получается лучше всего — такой взгляд, едва заметная улыбка, только чуть-чуть, в уголках глаз, сочувствие, готовность бежать, ждать, слушать, помогать. Это совсем нетрудно. Ну, например, ты болела, я доставал лекарства, будто из-под земли, и когда ты удивлялась и восхищалась — как тебе удалось?! — я молчал, улыбался, морща уголки глаз и, наконец, называл имя дальнего, почти случайного знакомца, и ты изумлялась, сколько же я смог перебрать вариантов, чтобы в конце концов натолкнуться на этот! Но я-то знал, что был всего один звонок, потому что парень известен именно своими возможностями по части аптек, один звонок и деньги, довольно много. Но ничто в те времена для меня.

Ладно, это чепуха.

Я вообще играл в очень щедрого, и действительно тратил, и тратил, и тратил — но и это была ложь, по-

тому что я тогда как раз стал сравнительно богат, сравнительно, например, с тобою, и траты эти были ничтожны, но и их я считал, всегда знал, сколько потрачено, и ублажал себя этой щедростью скупого.

Потом ты разобралась, но было уже поздно — я проник в тебя.

Кроме того, ты считала меня умным, хорошо — пусть без должной системы — образованным и вполне интеллектуальным, загорающимся от твоей мысли, как спичка от спички. Бедная, бедная простушка! Не буду вдаваться, скажу только, что необразован я фантастически, и если б знала ты, что все, почти абсолютно все, о чем я с тобой спорил часами, мне было известно лишь понаслышке! Что правда — то правда: схватывал всегда легко, но это не ум, а лишь актерская восприимчивость, сообразительность, обезьянья имитация.

Пожалуй, это и есть мой единственный талант, это — а совсем не то, что ты принимала за истинный дар, назначение, миссию. У меня нет миссии, и даже в том, что вроде бы было настоящим,— в жизненных удовольствиях, во вкусе к выпивке и табаку, одежде и красивым игрушкам — даже в этом был я лишь тенью, подобием, но, на несчастье свое, ты не знала оригиналов.

Впрочем, осталось только двенадцать монет, я перейду к делу.

Наверное, не очень убедительно и, безусловно, на совершенно пустяковых примерах я попытался объяснить тебе, кто я. Теперь я вижу, что объяснить это не удастся: ты либо не поверишь в мои откровения, либо не придашь им значения. Ведь многое из того, что я тебе сейчас говорю, ты знала и сама, давно о многом догадывалась, даже посмеивалась кое над чем, а кое из-за чего ссорилась со мною, но все-таки всерьез не задумывалась. Иначе тебе пришлось бы самой сделать вывод, что ты годами любила ничтожество, а сделать такой вывод самой почти невозможно, почти так же невозможно, как признать нечто подобное о себе. Мне жаль тебя, и я сделаю этот вывод сам и сейчас сообщу тебе.

Слушай.

Я — самозванец.

Составь представление, что именно может означать для тебя это слово. И совмести теперь это представление с тем человеком, который однажды привел тебя в комнату с дряным раскладным диваном и ждал, пока ты раздевалась в ванной, переступая там по ледяному кафелю босыми ногами. Знаешь, почему он был еще в плавках, когда ты вернулась, набросив рубаху, из-под края которой, из-под отошедшей чуть в сторону полы, тенью проступили русые, почти не скрученные в кольца волосы, знаешь, почему? Он точно знал, что так, в плавках — привлекательнее, красивей, и успел об этом подумать, и принял точную позу, чуть расставив ноги и сложив на груди руки, чтобы поднатянулись мышцы, и не забывал при этом дышать тяжело, громко, чтобы ты чувствовала страсть. Кстати, страсть действительно была, но и ее он умудрился одеть в самозванство.

Я всегда каждую секунду жизни был самозванцем, обманщиком, лжеперсоной. Те, кто знал меня долго, постепенно начинали замечать вылезающее то тут, то там из-под камзола кавалера, из-под потной рубахи труженика настоящее обличье — маленького вруна, трусливого, жадного и безразличного ко всему, кроме собственного восхождения к успеху. Наконец, заметила это и ты. К тому времени я уже успел потешить тобою и жадность свою, и тщеславие. Я получил тебя для жадности и — для тщеславия — постоянно напоминал себе, кого именно я получил.

Но ты заметила, заметила! И то, что я признаюсь тебе сейчас — это вынужденная честность, я понял, что ты не можешь больше делать вид, будто не догадалась, а я — будто не догадался, что догадалась ты...

Все, хватит.

Знаешь, в пустыне самое интересное — это ее пустота. Здесь ничего нет, понимаешь, совершенно ничего. И я понял, что это самое подходящее для меня место. Нечего пожелать, нечего захватить, получить, присвоить, и некому это показать, разве что себе самому, но что? Километры красного камня, потрескавшегося, как старый кирпич? Не моя эстетика, и не нужно мне этого.

Я достиг Рая. Здесь ничто не вызывает моего желания, в пустыне я чист. Если б ты могла сейчас увидеть меня, подойти ко мне — грязному, отвратительно пахнущему, покрытому пыльными пятнами экземы! Это было бы последнее, неосуществимое счастье: я выдал бы себя за праведного сыграл бы последнюю несыгранную роль и, вместе с тобою, восхитился бы ею. Но свидеться невозможно, к тому же у меня осталось всего сорок долларов, и этого хватит только, чтобы попрощаться...

Он взял выложенные в ряд на полочку монеты и начал заряжать ими телефон.

В тот же миг возник и стал быстро приближаться со стороны пустыни гул. Он не успел даже прислушаться и понять, что это шум мотора — машина ворвалась на перекресток, это был темно-синий «jaguar-sovereign», фары подожгли воздух, дома засверкали чернотой, свет в телефонной кабине поблек в этом электрическом огне.

— Але,— закричал он в трубку,— але! Ты слышишь меня?

Но там уже была тишина. Автомобиль стоял, остывая после дальней дороги, оседал, фары погасли... Он взял оставшиеся деньги и вышел.

Она с некоторым усилием открыла дверь и выбралась из-за руля. Почему-то на ней тоже была шляпа — широкополая, в которой она перестала ходить давным-давно. Узкие джинсы были заправлены в высокие сапоги, широкая рубашка — кажется, его старая — была надета навыпуск и туго перетянута ремнем.

Я все-таки простудилась, шлялась с тобой по лужам, да еще в этой машине, сказала она, было жарко, я открывала окно... А, думаешь, я в этой пустыне чувствовал себя хорошо, сказал он ворчливо, ненавистным ей капризным голосом. Ну вот, сказала она, как всегда начал считаться. Я не считаюсь, сказал он, сейчас не до этого, но я должен тебе повторить, ты уж извини: у меня действительно осталось всего сорок долларов, теперь даже меньше... А без долларов ты, конечно, не можешь, сказала она. Ладно, хватит, сказал он, пошли. Что здесь топтаться? Вечно мы отираемся на перекрестках. Идем, идем. Скоро начнет светать, а

светает здесь резко, и мы не успеем смыться из города, будут дикие неприятности: ведь мы оба здесь незаконно. Мы везде незаконно, возразила она.

Они отошли километра на три в пустыню и остановились привести себя в порядок.

Он небрежно вытащил из кармана тридцать долларов — шесть монет все же осталось — и немедленно заказал комнату на сутки. Комната, конечно, была скромненькая, но в ванной было тепло, чуть слышно гудела лампа над зеркалом.

Она сразу же позвонила домой, чтобы все было спокойно.

Он занял пока ванную, быстро умылся. Бритвы с собой не было, но щетина очень шла к его нынешнему общему стилю — длинное пальто он вычистит и теперь наденет прямо поверх рубахи с шикарным шелковым галстуком, в этом сезоне так ходят.

Она выгнала его из ванной, мгновенно вымылась, молниеносно постирала и его белье, и свое, развесила на крючках для полотенец, накрутила трусы на горячую хромированную трубу и вышла в рубахе, из-под края которой проступила тень русых, почти не скрученных в кольца волос.

Он стал посреди комнаты в плавках, чуть расставив ноги и сложив на груди руки, чтобы поднатянулись мышцы, и не забывал при этом дышать тяжело, громко, чтобы она чувствовала страсть. Кстати, страсть действительно была.

В следующий раз я тебя застукаю на горячем, сказал он. Будешь, предположим, думать обо мне или просто вспомнишь лицо, а я тут как тут. Приземлюсь, допустим, в популярном самолете «Сессна» на ни в чем не повинную крышу твоей девятиэтажки, посрамив в очередной раз отечественную пэвэо, и прерву тебя на самом откровенном месте... Хватит тебе болтать, болтун, сказала она, ты что, не можешь остановиться? Выдумал тоже: самозванец... Нашел-таки чем гордиться. А я кто? Все мы — самозванцы, но на любовь это не распространяется. И хватит уже спорить, займись лучше делом!

Перемирие до утра, сказал он, согласен.

Потом они заснули рядом, она крепко прижалась к нему спиной, так что они вписались, вложились друг в друга, словно привычные, старые супруги, но через час, когда он открыл глаза, она спала, как обычно, глубоко спрятав лицо в подушку.

И это еще не самое последнее счастье, подумал он, она еще проснется.

Он протянул руку, чтобы на ощупь налить. Рука ткнулась в мускулистое маленькое тело, собака тихонько вздохнула.

Так теперь и будем путешествовать все вместе, подумал он. Переживем всех хитрецов, все власти — будем жить тяжко, охая и стеная, радуясь ерунде, стремясь быть красивыми и легкомысленными вопреки истинному, безобразному и серьезному лику страсти,— и успеем стать старыми, высохшими, легкими, а страсть сохранится уже сама по себе, не в нас, а рядом с нами, вокруг нас, как общий покров.

Будем жить долго, подумал он, любви хватит.

Рышард Бугайский

Допрос

Фильм «Допрос» принадлежит к числу фильмов-легенд. Он был запущен в производство ранней осенью 1981 года за три месяца до введения военного положения в Польше. К роковому дню 13 декабря съемки в основном завершились. Остальное доделывалось нелегально, в условиях глухой конспирации. По завершении картины состоялась процедура, о которой читатель узнает из текста Анджея Вайды, предваряющего публикацию (с сокращениями) одной из трех версий литературного сценария. История создания и запрета фильма, его энергичное тайное обращение на видеокассете в стране и за рубежом, эмиграция режиссера создали вокруг «Допроса» и его автора плотный ореол героического мученичества за правду. К гонениям на картину добавились гонения на ее литературную основу: бóльшая часть тиража журнала «Диалог», любезно разрешившего опубликовать сценарий по-русски, была конфискована.

Легенда, как известно, притягивает к себе публичное внимание куда как активнее, чем произведение, созданное и предъявленное миру в нормальных условиях. Но она же часто оказывается причиной злого разочарования многих зрителей. Вспомним выход на экран после многолетнего запрета наших «Агонии», «Комиссара», «Скверного анекдота».

Освобожденный с польской «полки» последним, только в 1990 году, «Допрос» не миновал этой участи. Разгоряченные ожиданием зрители испытали нечто вроде обиды: фильм показался лежалым товаром. Однако не всем. Исполнительница главной роли великая современная артистка Кристина Янда получила премию Каннского фестиваля (1990). Осенью того же года на очередном национальном кинофестивале в Гданьске-Гдыне «Допрос» был признан лучшим фильмом сезона.

В самом деле, то, что могло взорваться бомбой сенсационных разоблачений в начале 80-х годов, в начале 90-х было уже широко известно. Политический пласт «Допроса» истощился и выветрился еще до того, как фильм дошел до зрителя. Но под ним открылся другой, вечный материк. Речь идет о крестном пути человека к осознанию им собственного достоинства и открытии им в себе практически неограниченных душевных и физических ресурсов для защиты своего достоинства от посягательств извне.

Подобно тому как Антонина Дзивишек, героиня «Допроса», за годы заточения превратилась из легкомысленного, вполне конформистского создания в крупную личность, так и сам фильм, рожденный потребностью политического обличительства, пришел к нам (пока только на страницы журнала) современным пассионом, новыми «Страстями Жанны д'Арк».

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО ВИЦЕ-МИНИСТРУ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА СТАНИСЛАВУ СТЕФАНЬСКОМУ

Господин министр,
ставлю Вас в известность, что не нахожу возможным считать процедуру и результат сдачи фильма «Допрос» Рышарда Бугайского, имевшую место 23 апреля 1982 года, соответствующими подлинной задаче этой процедуры.
Фильм «Допрос» снят в объединении «X», которым я руковожу. Именно поэтому, а также потому, что в данном случае речь идет о дебюте, я сделал все, чтобы принять участие в сдаче.

В министерство заранее представили копию, я специально приехал из Парижа, прервав подготовительную работу к картине «Дело Дантона». К сожалению, во время моего пребывания в Варшаве по неизвестным и необъяснимым причинам приемная комиссия не была созвана. Скорее всего выжидался момент, когда начнутся съемки в Париже и вне страны окажусь не только я, но также литературный руководитель и директор объединения «X», чтобы за нашей спиной организовать спектакль, который я ни под каким видом не могу принять всерьез.

Я познакомился со стенограммой обсуждения во время сдачи картины и по тщательном ее изучении должен прямо сказать, что уже давно мы не имели дела с чем-либо равно опасным.

Большинство участников обсуждения, развернувшегося после показа фильма, обнаруживает полное отсутствие данных, которые позволяли бы им заседать в такого рода комиссиях. Они некомпетентны в своих суждениях о художественных качествах произведения кино и поэтому занимаются исключительно политической его характеристикой. Приемная комиссия — по крайней мере таково было ее назначение в течение многих лет — была создана как совещательный орган при министре, чтобы помочь и ему, и самим кинематографистам оценивать фильмы с точки зрения художественной. Что касается политической оценки, это прерогатива министра и ГУПИИ[1]. Стремительное превращение части наших коллег в цензоров говорит о том, что действительно, как заметил господин Васьковский, им следует совещаться совсем в другом месте.

Впервые в этом зале сложилась позорная ситуация, когда люди, от которых можно было ждать нежелательных, то есть положительных высказываний о фильме, вынуждены были покинуть собрание, так и не получив права выступить. Вы их попросту выгнали из зала, несмотря на то, что по своему служебному положению они являются официальными членами комиссии, а по творческим заслугам представляют собой беспрекословный авторитет в области кино. В таком виде, повторяю еще раз, я нахожу деятельность комиссии противоречащей интересам кинематографа, а саму комиссию совершенно неавторитетной.

Что касается конкретных высказываний, то остановлюсь лишь на трех выступлениях, которые представляются мне наиболее показательными для описанной выше ситуации. Речь идет о выступлениях наших коллег — режиссеров Васьковского, Петельского и Порембы.

Васьковский среди прочего говорит следующее: «...так вот я требую тщательного, очень тщательного изучения вопроса о том, кто отвечает за то, что этот сценарий был запущен в производство. Потому что мой первый упрек состоит в том, что этот фильм вообще нельзя было снимать [...] за наши деньги. [...]

Хотел бы развить это соображение. Как могло получиться, что после введения в нашем государстве военного положения работа над картиной не была прервана, а напротив, доведена до конца? Несмотря ни на что. Кто отвечает за завершение фильма «Допрос»? Полагаю, к этой теме мы обязаны еще возвратиться и, возможно, в другом месте».

Коллега Васьковский! Когда Вы говорите о деньгах, на которые сделан фильм Бугайского, Вам следует помнить, что в любом случае речь не может идти о Ваших деньгах: как известно, ни один из сделанных Вами фильмов не принес прибыли. Фильм «Допрос» снят как раз на мои деньги, потому что именно мои фильмы зарабатывали и зарабатывают на польскую кинематографию. Нашей целью, целью Комитета спасения кинематографии, в работах которого Вы также участвовали, было создание модели кинематографии, независимой экономически, самоокупаемой, а в перспективе — и прибыльной. И когда Вы говорите о «наших деньгах», Вы забываете, что Вы и Ваши коллеги снимаете свои фильмы на пленке, приобретенной на доллары, полученные от продажи моих фильмов, которые, к слову сказать, Вы так ретиво сегодня атакуете. Вы взываете к прокурору. Предлагаю, чтобы прокурор, прежде чем он займется картиной «Допрос», разобрался бы в таинственной судьбе девяти сценариев, на постановку которых Вы получили деньги, но никогда не сняли по ним фильмов (об этом докладывал представитель Госконтроля на заседании комиссии Сейма по вопросам культуры, в котором я принимал участие). Заодно, быть может, прокурору следует углубиться в перипетии Вашей американской эскапады, на которую ушли не одни только злотые и цель которой — съемки фильма — фигурировала с самого начала разве что в липовых бумагах. Изучив все эти случаи, прокуратура может обратиться к делу о фильме «Допрос». Тот факт, что Вы являетесь первым секретарем партийной организации, не освобождает Вас от ответственности за финансовую деятельность.

Коллега Петельский дезавуирует художественные достоинства картины Бугайского, заявляя, что этот режиссер «не умеет клеить пленку». Если бы коллега Петельский умел так «клеить пленку» и вообще режиссировать, как это получается у дебютанта Бугайского, вероятнее всего, наше кинематографическое сообщество долгие годы и по сегодняшний день не страдало бы от множества его комплексов. Я вспоминаю, что теми же самыми словами и с тех же позиций Ванда Якубовская и другие мои старшие коллеги в свое время расправлялись с «Пеплом и алмазом» и с фильмами Анджея Мунка. Тот, кто не способен увидеть в «Допросе» блестящий режиссерский дебют, вообще не имеет права оценивать фильмы.

---

[1] Главное управление прессы и издательств — аналог нашего Главлита. Здесь и далее примечания переводчика, кроме тех случаев, когда это оговорено особо.

Самым серьезным среди названных выступлений было слово нашего бывшего друга Богдана Порембы. Так же, как и он, я глубоко убежден, что драматические моменты нашей истории следует освещать, ничего не утаивая. Для меня бесспорно, что за теми, кто действует в «Допросе», стояли куда более мощные силы, принуждавшие этих маленьких функционеров исполнять столь же подлую, сколь и трагичную роль. Сегодня в Польше ни для кого не секрет, что это были за силы. Я отлично помню, что когда в Кракове в 1945 году меня случайно задержали и допрашивали в доме на площади Свободы, язык, который звучал в том доме, был в самом деле чужой язык, но это был отнюдь не еврейский язык. И если бы этот факт нашел правдивое отражение в фильме Порембы об этих временах, мы все были бы ему за это глубоко благодарны.

Резюмирую: с глубоким огорчением и тревогой я думаю о такого рода практике, пример которой являет вышеописанная сдача фильма. Если она будет осуществляться и впредь, Вы, господин министр, вступите на верный путь к тому, чтобы окончательно противопоставить небольшую группу партийных режиссеров абсолютному большинству кинематографической общественности. На эту опасность я не раз обращал внимание в своих выступлениях в качестве председателя Союза польских кинематографистов.

Кончая, я еще раз выражаю надежду, что, ознакомившись с моим письмом, Вы, господин министр, сочтете необходимым созвать компетентных людей, которые соберутся, чтобы принять участие в повторной сдаче фильма «Допрос».

Художественный руководитель творческого объединения «Х» **Анджей Вайда**

P.S. *В связи с тем, что по законам военного положения все письма в Польшу должны отправляться в незаклеенных конвертах, единственной формой, в которой я нахожу для себя возможным довести до Вашего сведения этот текст, является форма открытого письма.*

А. В.

Май 1982 г.

Я, Антонина Дзивишек, девичья фамилия Яблоновская, родилась во Львове 1 апреля 1926 года. Мой отец Хенрык работал в конторе дровяного склада, мать Ядвига, урожденная Кун, не имела никакой профессии. Дед по отцовской линии Ян Яблоновский был отливщиком (отливщик — это металлург-ремесленник), дед же с материнской стороны Михал Кун — вроде бы обедневшим помещиком, хотя на этот счет полной уверенности у меня нет. Я училась в пансионе Теофили Заменевской во Львове, потом вынуждена была пойти работать в торговлю — по стопам отца и брата. Школьные предметы меня особо не занимали, но я глотала запрещенные книжки по ночам, курила, часто сбегала с уроков в кино. Перед самой войной отец отправил меня в Варшаву, в школу с интернатом, попросил своих старых друзей присматривать за мной. Нагрянувшие с Востока русские выслали всех моих в глубь Азии — двух младших сестер, брата, родителей и дядю с женой.

С детства я неплохо пела, танцевала, вообще имела приличный слух, но у семьи не было средств учить меня музыке. Я сама кое-как научилась бренчать на пианино, даже сочинила одно танго. Под конец войны меня забросило в Прушков под Варшавой. Совершенно случайно с помощью одной женщины-офицера я попала в Ансамбль песни и пляски Первой Армии, дошла до Берлина, оттуда поехала в Лодзь, из Лодзя снова перебралась в Варшаву, и тут стала выступать в передвижном театрике.

Прежде чем я расскажу о том, что произошло со мной в декабре 1951 года, остановлюсь на том моменте, когда я познакомилась с Костеком. Костек носил смешную фамилию Дзивишек и был поэтом. Мы поселились в огромной комнате с ободранными стенами, в которой почему-то стоял рояль. Комната была частью разгромленной квартиры в доме на задах улицы Видок. Из-за отсутствия стекол окна забили фанерой, паркетом прежние жильцы, по-видимому, топили печи, ванную они превратили в склад угля и старых велосипедов. Помимо нас там гнездилось еще человек восемь-десять. Жилье нам помогла получить Дзюня, моя приятельница по театру, поселившаяся тут же, в каморке для прислуги. До войны Костек ходил в прикостельную школу, во время оккупации изучал в подполье теологию и торговал известью, после освобождения готовился принять сан, но тут встретил меня. Я не была особо верующей, ну, скажем так, в костел ходила нечасто, жизнь с ним на птичьих правах меня нисколько не смущала, но Костек в делах брака и супружеских отношений придерживался очень строгих правил. Он настаивал на браке и обязательно браке церковном. Свадьбу сыграли шумную, человек на сто. За неимением другого помещения ее устроили в театре, гуляли и пили среди декораций к «Королеве чардаша» и огромных портретов вождей, которые вывешивались по торжественным датам. Меню состояло из селедки и разливанного моря самогона, который гнал под сценой наш реквизитор Янек Гарлицкий. Появление полковника Казимежа Ольхи, возглавлявшего шествие двух франтов из «Полонии»[1] с котлом горячих сосисок и кастрюлей горчицы, народ встретил взрывом энтузиазма. Полковника в театре хорошо знали. Главное Политуправ-

---

В замысле сценария частично участвовал Януш Дымек.— Прим. автора.

[1] Гостиница и ресторан в Варшаве.

ление Войска Польского поручило ему организовывать выступления артистов в домах офицеров, в воинских частях и на полигонах. Это был молодой, интересный, очень неглупый болтун и хохмач. По желанию дам он мог, например, съесть стакан, а если бывал в ударе, то еще и закусывал его безопасной бритвой. Ко мне он питал особую симпатию. Раз в мою честь он съел керосиновую лампу. Разумеется, только ее стеклянные части.

Так вот, я хочу рассказать о том, что произошло в декабре 1951 года. Театры тогда часто выезжали в провинцию, выступали там в сельских клубах, паровозных депо, брошенных усадьбах под голым небом.

Тогда нас отвезли неподалеку, на Прагу[2], улица Лоховская, фабрика гвоздей и проволоки. Мы показывали сатирическое обозрение под названием «Труменильо». Как это водилось, все неплохо дернули перед выступлением — немного от холода, немного для куража. В тот вечер у нас была замечательная публика, благодарная, живо реагировавшая на представление. Мы сыпали шутками, как из рога изобилия,— зал ревел от восторга. По сцене метался Трумен с атомной бомбой, сваливались штаны у Черчилля, мерзко тявкал Чан Кайши, которого держал на поводке Дядя Сэм. Актера, изображавшего премьера лондонского правительства[3], мучила икота, но это не только не мешало зрителям, но прямо-таки ввергало их в экстаз. Я была Американской Нищетой, на мне болтались два лоскута материи, еле-еле прикрывавшие то, что следовало прикрывать (для прозрачности аллегории спереди и сзади на мне сделали соответствующие надписи). В зале люди сидели в пальто и шапках, а я покрылась гусиной кожей и с трудом удерживалась, чтобы не лязгать от холода зубами. Когда пошел последний номер (я в нем не участвовала), я побежала в кабинет директора фабрики — там мы устроили раздевалку,— чтобы что-нибудь натянуть на себя. Здесь же должно было состояться обычное «угощение для артистов»: под портретами Сталина и Берута уже стояли литровые бутылки с красными этикетками, на тарелках лежали копчености, какая-то другая закуска. При моем появлении с мест вскочили два молодых человека. Они выглядели несколько растерянно. Тихонечко отодвинули от себя стопки. У одного из кармана свисал кусок ветчины. «Отвернитесь, я должна переодеться»,— говорю, а сама думаю, как бы поскорее отсюда смыться. Директор, облезлый, противно лысый, пытался лапать меня еще перед спектаклем. «Знаете «Камеральное»? — спрашиваю.— Если хотите, можете меня туда проводить». А они: «Да, да. Хорошая мысль. Мы тоже уже собирались уходить, чего тут сидеть».

Когда вышли из кафе, на улице было уже темно. Я слегка покачивалась и поэтому обняла кого-то из них за шею. Подъехала черная машина. «Я живу тут рядом, улица Видок, третий этаж»,— сказала, положила голову на плечо одному из них и заснула.

Проснулась, когда меня стали вытаскивать из автомобиля на незнакомом темном дворе. «Где мы? — говорю им.— Я не здесь живу». Меня повели: три ступеньки вверх, стеклянная дверь, какая-то комната.

— Фамилия, имя, место жительства,— слышу грубый голос.

Оглядываюсь. Небольшое помещение, за столом военный.

— Чего вы от меня хотите? Где ребята, с которыми я пришла?

— Фамилия, имя, место жительства.

— Минутку, минутку. С кем имею честь говорить? Воспитанный мужчина первым представляется даме.

Военный стал вопить, что сгноит меня, обзывал фашистской проституткой и тому подобное, но поскольку у меня не было основания стыдиться своей фамилии, я ее и назвала. Он нажал кнопку. Вошла женщина. Рост сто восемьдесят, вес сто двадцать, лицо цвета парной говядины. За нею маленький пожилой мужичок с портфелем, как у бухгалтера. Велели раздеться догола.

Я сняла с себя все. Надзирательница щупала мои волосы, заглядывала в рот, нос, уши. Потом приказала лечь на стол, «бухгалтер» достал из своего портфеля вагиноскоп и воткнул его мне между ног.

Тюремщица приказала одеваться — во время врачебного осмотра она копалась в моих вещах — и следовать за ней. Мы спустились в подвал. Она нашла ключ, открыла им дверь и втолкнула меня внутрь. Именно втолкнула, потому что просто войти туда было не просто. Камера имела площадь от силы пятнадцать квадратных метров, а сидело в ней больше двадцати человек — двадцать (или сверх того) женщин разного возраста и разного сложения. Стояли и лежали по очереди, потому что всем находиться в одном и том же положении одновременно не хватало места. В нос ударял запах пота, мочи и месячных.

Не буду рассказывать о первых часах пребывания в этом заведении: описаний «синдрома ареста» уже предостаточно. Воспоминания о тех днях сливаются у меня в один сплошной кошмар: крики надзирателей, бряцанье железных мисок, стоны больных, вонь экскрементов из параши. И неподвижность в тесной клетке. Для неожиданно оказавшегося здесь человека все было как страшный таинственный сон. Сначала меня словно оглушили: наверное, продолжал действовать алкоголь. А потом наступила ясность: я арестована, заперта, оторвана от родных и друзей. Мысленно я перебирала свою жизнь, чтобы понять, почему я здесь могла очутиться, и ничего похожего на объяснение не могла в ней отыскать.

Правда, в какой-то момент мне на ум пришло одно странное, но единственное логичное: все это происходит не на самом деле. Это только сон, кошмар, наваждение. А я лежу в своей постели, меня обнимает Костек, и я не хочу просыпаться. «Просыпайся! — кто-то трясет меня за плечо.— Просыпайся же! Давай вставай!» Я пробую разлепить веки. Напрасно. «Что это с нею? Никак померла. Холодная, нет пульса...» Одеревенелую, меня куда-то несут. «Да, так и есть, умерла,— произносит глубокий баритон.— Налицо rigor mortis[4]. Отсюда ее следует убрать. Начнет разлагаться — отравит воздух. Еще какая-

[2] Правобережная часть Варшавы.

[3] Имеется в виду глава польского правительства в изгнании.

[4] Посмертная окоченелость (лат).

нибудь эпидемия вспыхнет». Раскачали и бросили на что-то мягкое. Крыса пробежала по груди, и я открыла глаза. Лежу на груде тряпья. Темно. По углам скребутся кошки. Подошел автобус. С трудом поднимаюсь, вхожу в него. «Попрошу оплатить проезд»,— говорит кондуктор. Хочу влезть в карман, но не могу: на руках наручники. «Возьмите сами,— говорю ему,— мелочь тут, в правом»,— и подставляю ему бок. Он берет целый злотый, отрывает билет и втыкает его мне в рот. Смотрит на меня с подозрением. А я выхожу на Хмельной, бегу напрямик — вот уже наши ворота, лестница, запах моего постельного белья, стучит пишущая машинка, сейчас он меня крепко обнимет... При моем появлении со стульев вскакивают Сташек и Анджей: «Мы ждали тебя...» Сажают в черный «ситроен». «Куда едем, гражданин поручик? На Кошики?»[5] — оборачивается сидящий за рулем Костек...

Я спала на корточках под стеной, просыпалась, уступала место другой, когда наступала моя очередь, спокойно выносила парашу, без отвращения ела крошащийся кукурузный хлеб, жидкий суп, от которого разило карболкой. Я не сомневалась, что Костек уже действует, что не сегодня-завтра все прояснится и меня отпустят. Ведь это явная ошибка. Каждый человек лучше других знает, что у него на совести. Моим сокамерницам было гораздо труднее. Старые и больные или привыкшие к удобствам, многие из них не могли ни есть, ни спать, плакали, голосили, стонали или, напротив, впадали в полное оцепенение. Одна из них, сорока с лишним лет, худая и седая, как голубь, однажды утром отказалась подниматься с пола. Когда другая, та, что согласно очереди должна была занять ее место, слегка потянула ее, то сначала схлопотала по физиономии, а потом и вовсе оказалась покусана и расцарапана в кровь. Мы все старались обуздать седую, но в нее будто вселилась какая-то буйная сила, и вскоре на полу извивался, верещал, брыкался клубок женских тел. Открылась дверь, и на нас обрушились ледяные струи воды.

В сочельник я напевала колядки. Ко мне постепенно начали присоединяться другие. Надзиратель грохнул в дверь: молчать. Мы замолчали, а когда он отошел, запели снова, но потише и теперь уже только втроем. Он забарабанил опять. Две женщины смолкли, я осталась петь одна. Распахнулась дверь. Он окатил меня такими грязными ругательствами, каких раньше мне никогда не приходилось слышать. А потом пригрозил, что всех запрет в карцер. Я и не думала его слушаться, но вдруг заметила дикий страх в глазах товарок. Больше я не пела.

Прошли праздники Рождества Господня, и начался новый 1952 год. Половину женщин куда-то забрали, сделалось посвободней, однако вскоре появились новые. Однажды — был уже, кажется, конец января или февраль — вертухай открыл дверь и вполголоса вызвал того, «кто на букву «Д».

— Дзивишек,— сказала я.

— За мной! — гаркнул он. Меня ввели в то самое помещение, где я была вначале. Отдали сумку, пояс, еще какое-то барахло. Выпускают! Костек-таки сработал!

Молчаливый человек во френче вывел меня во двор, там стояла черная машина. Куда они хотят меня везти? Неужто с таким шиком домой? Может, таким образом намерены извиниться за свою ошибку?

Но машина повернула не к центру, а на Мокотов — Аллеей Шуха до площади Унии, оттуда по Раковецкой. И тут я поняла: следственная тюрьма. То есть никакая это не ошибка, для них — не ошибка...

Меня ввели в большую светлую комнату. За зарешеченным окном росло раскидистое дерево, на нем черными бутонами лепились стайки щебечущих воробьев. По полу, затянутому ковром, стелились горячие желтые пятна солнца. После гнусной темной норы мне казалось, что я очутилась в великолепном дворце. Конвоир доложил доставку арестанта и ушел. Стоявший у стола человек был в гражданском. Около сорока лет, черные с легкой проседью волосы, небольшое брюшко, хитро прищуренные глаза и мясистый в порах нос. Фамилия его была Завада, но все заключенные звали его Банщик. Потом объясню, почему.

Он начал с формальностей: фамилия, имя, образование, партийная принадлежность, место работы.

— Ладно,— сказал он потом.— Теперь расскажите мне все о себе.

— Я уже все рассказала.

— Это не все.

— А все — это что?

— Все — это все. Нас интересует все.

— Ну, например, должна ли я рассказывать, как целовалась с мальчишками в начальной школе?

— Почему бы и нет? Может пригодиться и это. Говорите.

— Но о чем я должна говорить?

— Да хотя бы об этих поцелуях. Начните с них.

— Но ведь это бессмысленно.

— Не вам решать, что имеет смысл, а что нет. Слушаю вас.

— Лучше скажите сразу, о чем идет речь, почему меня арестовали. Требую объяснений.

— Успокойтесь и говорите обо всем по порядку, как у ксендза на исповеди.

И то, пожалуй, лучше перестать с ним препираться и рассказать об этих глупостях,— подумала я.

— Если для вас это так важно,— я пожала плечами,— он был рыжий и с большим носом.

— Кто?

[5] Место в центре Варшавы, неподалеку от улицы Маршалковской, где находится большой торговый центр. В годы, когда происходит действие «Допроса», там располагалась Государственная безопасность.

— Ну тот парень, с которым я в первый раз целовалась.
— Сколько вам тогда было лет?
— Точно не помню. Может быть, десять, а может, одиннадцать...
— Рановато вы начали. А когда вы утратили добродетель?
— Добродетель? — усмехнулась я.— Переспать с парнем, это, что ли, вы называете «утратой добродетели»? И, конечно, полным моральным падением? Тогда, выходит, и ваша жена — падшая женщина?
— Не умничайте. Кем он был?
— Кто? Мой первый? Повстанец.
— Из АК?[6]
— Ну, если дрался на баррикадах, значит, наверное был из АК?!
Записал.
— Он жив?
— Умер от отравления самогоном, подброшенным немцами.
— Вы сами ему отдались, или он вас изнасиловал?
— Зачем ему было насиловать меня?

[6] Армия Крайова (АК) — самое многочисленное и активное партизанское соединение на территории оккупированной Польши в 1942—1945 годах. Командование АК подчинялось эмиграционному правительству в Лондоне.

Кристина Янда в роли Антонины Дзивишек

Следователь рассматривал меня долго и пристально.

— Любите мужчин, да?

— А вы кого любите?

— Отвечать на вопросы! — шмяк ладонью по столу.— И без комментариев! Понятно? Вижу, не терпится познакомиться с нашей баней?

Я молчала.

— Понятно? — снова рявкнул он.

— Да, но, в конце концов, это мои частные...

— Никакие не твои, никакие не частные! Выбрось это из головы! На каждый вопрос, который я задам тебе, я должен получить правдивый и искренний ответ! Понятно?

Разговор приобретал довольно странный характер. Что ему за дело до этих глупостей? Ведь не за то, наверное, меня арестовали, что в школе я целовалась с мальчиками?! К чему он клонит? Но, подумала я, в конце концов, чего упираться? И вообще: что такое стыд? Ведь рассказываешь врачу самые интимные подробности, а врач — тоже посторонний человек. Может, если я откровенно отвечу на его вопросы, меня скорее выпустят на свободу? На совести у меня не было ничего такого, что бы следовало скрывать.

— Перечисли мне всех мужчин, с которыми ты спала.

— Я не знаю всех их фамилий. Вы ведь помните, что во время войны и сразу после освобождения многих звали по конспиративным кличкам.

— Попытайся вспомнить. Как фамилия того повстанца?

— Кличка у него была Кабан. Больше ничего не знаю.

— Дальше.

— После разгрома Восстания[7] нас вывезли в Прушков, это я уже говорила. Я жила на чердаке одного дома. Там был такой парень, его звали Мариан Лосё или Лосяк. На моем чердаке он держал голубей...

— Как это произошло?

— Да обыкновенно. Как-то он выбирал яйца из гнезд, в это время я вошла...

— И что дальше?

— Думаю, сами догадываетесь.

— Дальше. Вот вы выехали из Прушкова...

— После освобождения я жила в Лодзи.

— Ну и что было в той Лодзи?

— Там у меня была симпатия. Януш Таразини, то есть, конечно, Гурко, но все звали его Таразини. Я училась у него петь.

— Хорошо. Кто следующий?

— Мой муж Константы Дзивишек. Но это как бы само собой...

— А потом? Вы изменяли ему?

— А вам какое дело?

— Я спрашиваю.

— Нет.

— Вы же таскаетесь по кабакам с разными типами. Нам это известно. Знакомы с Витольдом Леманьским?

— С Витольдом Леманьским? — Я растерялась. Этим именем он меня огорошил. Вичо был завсегдатаем «Камеральной», бонвиваном и бабником. Подозревали, что он подторговывает валютой. В те годы владельцам валюты грозила тюрьма, а за торговлю долларами и золотом даже полагалась смертная казнь. Признание в знакомстве с ним могло оказаться опасным. Но я подумала: всего я могу и не говорить.

— Да,— говорю,— знакома.

— Валюту у него не покупали?

— Зачем мне валюта?

— В твоей квартире мы нашли золотой двадцатидолларовик.

— Понятия не имею, откуда он там взялся.— Ага, значит, дело в валюте. Наконец что-то прояснилось.

— А в квартире Леманьского ты бывала?

— Да. Раз он пригласил меня к себе на кофе.

— Да нет, не на кофе, а на, скажем так, мятный ликер и к нему пончики от Помяновского?

Так оно и было. Мы пили ликер и ели пончики. Откуда он знает такие детали?

— Да... Откуда вам это известно? — Воображаю, какое глупое у меня было лицо.

— Нам все известно. Наимельчайшие подробности.

— Тогда зачем вы меня выспрашиваете?

— Хочу проверить, откровенна ли ты со мной. Пойдем дальше. Что было после того, как вы выпили этот ликер? Кто кого стал раздевать? Он тебя или ты его?

— Никто никого не раздевал. Потом я ушла, потому что спешила к косметичке.

— Не очень-то убедительные у тебя доказательства. Неужели муж тебе верит?

— А вам какое дело? — я кричала, взбешенная его насмешками.— Даже если бы так оно и было? За это, кажется, у нас пока не судят! И отцепитесь, наконец, от меня! Ясно?

Он прошелся по кабинету, потянулся, нарочито громко зевнул.

[7] Имеется в виду Варшавское восстание 1944 года, антифашистское и антибольшевистское одновременно.

— А полковника Казимежа Ольху знаешь?
— Знаю.
— Ну, давай, давай. Что ты можешь о нем сказать?
— Да ничего особенного. Не больше, чем все другие мои товарищи по театру.
— Но, насколько мне известно, другие твои товарищи в постель с Ольхой не ложились?
Знает или не знает, соображаю я. С Вичем Леманьским я, конечно, блефовала. В самом деле, раз я с ним переспала, совсем случайно и абсолютно по-идиотски, но Банщик как будто мне поверил. Такой точной информацией обо мне, какой хвастался, он, похоже, не имел.
— И я с ним в постель не ложилась,— бросила я небрежно.
— Интересно. Тут у нас имеются показания капрала Соколовского Богдана,— он вынул из ящика стола листок бумаги,— говорит, что застал вас с полковником в недвусмысленных позах. Зачитать?
Положение становилось безвыходным. Однако следовало сохранить лицо.
— В постели,— говорю,— я с ним не лежала, потому что трава — это не постель.
— Оставьте ваши шуточки при себе. Значит, вы признаетесь, что состояли в интимных отношениях с полковником Казимежем Ольхой?
— Один раз — не значит «состоять в отношениях».
— Но показания капрала подтверждаете?
— Уж какая тут тайна. Нас тогда накрыла целая рота солдат.
— Значит, вы изменяете своему мужу?
Ощущение было такое, будто на тебя вылили ушат помоев. Я заметила, что Завада вздохнул с облегчением, но все никак не могла взять в толк, чего он добивается. Про доллары он вроде забыл. Великодушно угостил «Бельведером», как джентльмен, поднес спичку.
Открылась дверь, в кабинет упругим шагом вошел молодой кряжистый мужчина с вьющимися волосами. Одет в мешковатый костюм из серого трико, лицо широкое, пролетарское, но глаза острые, живые, стального оттенка. Он был воплощенная уверенность в себе. Бросил на меня короткий, как бы оценивающий взгляд, шепнул Заваде несколько слов на ухо, тот кивнул — мужчина вышел. Это был поручик Тадеуш Моравский, необычайно важная, даже ключевая фигура этого повествования, но тогда, поглощенная курением первой с Бог знает каких пор сигареты, я не обратила на него никакого внимания. От никотина приятно кружилась голова. Мне было так хорошо, что я подумала: признание стоило того, несмотря даже на мерзкое унижение. Но тут же возникла и другая мысль: слаба я, очень слаба, меня легко купить — за стопку водки, наверное, позволила бы искупать себя не только что в помоях, но и в говне.
— Ну, на сегодня — конец. Подпишите. В ваших показаниях много неясного. Завтра опять буду спрашивать вас о том же. Вспоминайте мельчайшие подробности. Предупреждаю: водить себя за нос я не позволю. Не пытайтесь меня обманывать. На первый раз прощаю вас.
На ватных ногах я приблизилась к столу. Не глядя накорябала свою фамилию. Вошел вертухай, повел по коридору. Меня охватило ощущение полной безнадежности. Завтра будет то же самое. Сколько это может продлиться? Неделю? Месяц? Пять лет?
Я очутилась в большом пустом помещении — три нары, три табуретки, стол. Все привинчено к полу. Ну, и параша, конечно. Под ноги подкатился сверток — клок старого одеяла, из него со звоном вывалились алюминиевая миска и ложка. Дверь с грохотом захлопнулась. Как вкопанная, я осталась стоять посреди камеры. Они не собираются меня выпускать... Из-за окна донесся крик: то ли женщина рожала, то ли кого-то пытали. Потом второй. Я влезла на стол, попробовала выглянуть на улицу, но окно было забито фанерой, виднелся лишь клочок неба. Крик повторился. Я в бешенстве рванула сетку, за которой находилось стекло, за стеклом — чугунная решетка, а за нею — фанерный намордник. Я вернулась к двери, треснула по ней рукой несколько раз. Почти тотчас же в волчке появился глаз без лица. Видно, вертухай не отходил от моей камеры.
При звуке отпираемого замка я вышла из оцепенения.
На пороге стояла стройная девушка. Под мышкой у нее была одежда, одеяло, алюминиевая миска, кружка, ложка. Девушка сделала шаг вперед, потом почему-то вбок и зацепилась ногой за парашу. У нее выпала кружка, она наклонилась поднять — тогда выпала миска. У девушки были большие ореховые глаза, узкий нос с тонко вырезанными ноздрями, белая, прозрачная кожа, усеянная веснушками, и пышные рыжие волосы. Она вздернула подбородок с ямочкой посредине, стиснула узкие красные губы, как бы говоря всем своим видом: знаю, знаю, все-то у меня валится из рук, ну и что?!
— Как тебя зовут? Я Тоня.
Она долго меня разглядывала в упор, как будто решала дилемму: то ли плюнуть мне в рожу, то ли броситься на шею. Наконец, не без вызова произнесла: «Мира Шайнерт», но прозвучало как-то слабенько, почти жалостно. Даже самый плохой психолог без труда бы определил, что она старается выглядеть дерзкой и неприступной, чтобы защититься от возможных оскорблений.
— За что тебя сюда?
— А вас?
— Меня? За то, что в начальной школе я целовалась с одноклассником. А если серьезно, не знаю.
Она села на табуретку, выпустила из рук одеяло. Воплощенные тридцать три несчастья.
— Ты давно здесь? — спросила я.
— Полтора года.
Мороз пополз у меня по коже. Она ведь тоже не похожа на преступницу. Снова раздался визг за окном — теперь это больше напоминало скулеж собаки, которую мучают.

— Что там, черт подери, за этим окном? — выкрикнула я. Я уже не могла больше это выносить.

— Больница.

— Там что, людей живьем режут, что ли?

Опять открылась дверь, и в камеру энергичным шагом вошла высокая, складная женщина. С одинаковым успехом ей могло быть и двадцать пять, и тридцать пять. Пухлые бело-розовые щеки, словно персики, покрытые светлым пушком. Крупные мозолистые руки. Но вся так похожа на румяную булочку, что хотелось ее съесть. Вознесла благодарение Господу Богу и вытащила сверток. Поев, невозмутимо задрала юбку — трусов на ней не было — и, ничуть не стесняясь, шумно испражнилась. Рыжеволосую, которая за все это время не издала ни звука, вырвало. Прежде чем понять, что произошло, я схватила тряпку и стала вытирать пол.

— Оставьте,— сказала рыжая. Она сделалась еще бледнее, если только это было возможно.— Простите, я сама это сделаю...

Я стукнула в дверь. В «волчке» появился глаз.

— Нам нужен горячий чай. Этой пани плохо.

Отверстие закрылось, стало тихо. Тогда я сняла с параши крышку и начала ею бухать о дверь.

— Пожалуйста, перестаньте, мне правда уже лучше,— пробовала угомонить меня Мира.

Дверь распахнулась.

— Тихо! — рявкнул вертухай.— Не успокоишься, получишь два дня Закопане!

— Ах, ты, гнида, засранец, ублюдок на куриных ножках! — орала я, когда он захлопнул дверь.

— Не надо, не дразните, это бесполезно. Ничем тут не поможешь, а навредить себе можно.

— Почему это мне не дразнить его? Может, я обязана помогать ему, делать приятной его работу? Или сама себя сторожить? Пускай отрабатывает свою зарплату.

— Вы знаете, что по-здешнему означает «Закопане»? Вас ставят голой у открытого окна.

Я пожала плечами: «После Восстания, зимой, я жила на чердаке. Крыша там была до того дырявая, что по утрам, просыпаясь, я стряхивала с себя снег». Но видя, что мое поведение ее коробит, я водрузила крышку на место. К тому же вонь к этому времени уже сделалась невыносимой.

После переклички мы разделись до нижнего белья, сложили одежду стопками — обе женщины проинструктировали меня в этом. Свет в камерах подследственных горел всю ночь. Я не могла заснуть. Лежала неподвижно с открытыми глазами, всматриваясь в слабую лампочку в сетке — свет начал мигать, затягиваться дымкой, растворяясь вместе со стенами, пока совсем не растворился.

Тогда я тихонько встала и постучала в дверь. «Эта Шайнерт как-то странно дергается. Наверное, она умирает». Надзиратель вбегает в камеру. Я что есть силы грохаю его крышкой по голове. Он валится, не охнув. Тогда я быстро переодеваюсь в его мундир, надвигаю на глаза фуражку. Проходя мимо постов, молча козыряю. За воротами бросаюсь наутек — уже издалека слышу музыку: играет наш граммофон... Лестница, дверь, в прихожей налетаю на Костека, он несет чайник, до краев полный воды.

— Осторожно! — кричит он, вода выплескивается.— Хочешь, чтобы я ошпарился?

— Прости, пожалуйста, но я так к тебе спешила...

— Где ты столько времени пропадала? — он неодобрительно разглядывает мой мундир.— Откуда это на тебе? Нужно было предупредить, что придешь, а не так...

— Я была у тетки в Кракове, бежала оттуда...

В этот момент из нашей комнаты выходит Дзюня в розовой комбинации с кружевами. Покачивается, видно, пьяная, строит ужимки... Заглядываю в комнату — так и есть: на полу у кровати стоит бутылка водки, на одеяле развороченной постели закуска — селедка, полно крошек. На граммофоне крутится пластинка. «Ах, как чудесно качаться на волнах» — выводит идиотский тенор. Костек в одной рубашке, без трусов. Оба с Дзюней смотрят на меня как-то странно, не пойму, недоверчиво, что ли...

Бросаюсь Костеку в ноги: «Я обманула тебя. На самом деле я была в тюрьме, убила надзирателя, за мной гонятся, спрячь меня где-нибудь, я голодна, дай что-нибудь поесть!»

Мягко, как путающуюся в ногах надоедливую собаку, Костек отстраняет меня своим плюшевым шлепанцем. Медленно намазывает масло на кусок булки, кладет сверху ломоть сочной, душистой ветчины, потом еще маленький соленый огурчик и коричневый скользкий маринованный гриб.

— Уважающий себя человек не совершает побега и тем более не убивает охранника. Раз тебя арестовали, значит, были основания.

— Но я не сделала ничего плохого!

— А ты забыла, как в прошлом году стянула пепельницу в «Кристалле»? Уже не помнишь?

— Да, это правда, признаю свою вину, но ведь об этом никто не знает!

— Никто? А я? Воровство наказуемо.

— Так это ты донес? Костек, неужели ты донес на меня? — отчаяние душит меня.

Внезапно Дзюня разражается плачем: «Костек, мы свиньи! Мы очень плохо поступили. Тоня не виновата. Я знаю, я точно знаю. Подумай, как она может быть преступницей, если делает такие роскошные картофельные драчены? Такие вкусные! А ту пепельницу украла я и ей подбросила». Она кидается мне на шею, целует, истерически всхлипывает, я тоже начинаю всхлипывать. А Костек спокойно, с лязгом набирает номер. (Постойте, постойте, откуда у нас телефон? Видно, поставили, пока меня не было дома.)

— Да, она здесь,— тихо говорит он в трубку.— Можете приезжать. Я постараюсь задержать ее.

— Тоня! — кричит он мне.— Сыграй нам что-нибудь веселое.

По кончившейся пластинке скользит игла. Слышно, как возле дома визжат тормоза. На лестнице мужские шаги. Я отламываю еще кусок булки, но Костек со злостью вырывает его у меня: «Положи назад! Сколько тебе говорить!»

Входят Сташек и Анджей. Сначала принимаются рассовывать по карманам водку, закуски, будильник, столовые приборы. Костеку надо оправдаться: «Что ты думаешь? Тебя столько времени не было, я и обручился с Дзюней. Не могу же я теперь иметь на шее двух женщин сразу».

— Ну ты, пошли,— трогает меня Сташек и защелкивает на запястьях наручники.

Меня убивала бездеятельность. Для подследственных, особенно политических, прогулок не полагалось. Ни книжек, ни газет нам не давали — на все вопросы по этому поводу надзиратели отвечали молчанием. Лежать и даже сидеть на нарах днем запрещалось. Время от времени открывалось веко глазка, и бдительное око проверяло, все ли в порядке. Нельзя было даже дремать сидя, нельзя было находиться спиной к двери — заключенный постоянно должен быть доступен для наблюдения. Крестьянка ухитрялась день деньской сидеть в углу неподвижно, глядя в одну точку. Ее арестовали за убийство. К ним приехал какой-то тамошний секретарь и стал отмерять землю, она его, конечно, прогнала. В следующий раз он привез с собой молодчиков с автоматами. Как-то вечером она притаилась неподалеку от комитета и тесаком, которым разделывают мясо, зарубила его. Столько в ней было злости, что, убив, она покрошила его на куски — отдельно голова, руки, ноги. Как же ей было его не зарубить, если он отнял у нее землю, на которой сидели ее прадеды, если выбросил ее из хаты и заставил жить в хлеву?! Что она, свинья, что ли, чтобы спать на навозе? Мира Шайнерт тоже не отличалась разговорчивостью. Словом, в этом смысле общество мне попалось не самое удачное.

Последующие допросы сливаются в моей памяти в кошмарную вереницу бессмысленных вопросов и таких же бессмысленных ответов:

— То есть из того, что ты здесь говоришь, следует, что в отношениях с мужчинами ты всегда была активной стороной. Это так?

— Что вы под этим понимаете?

— То, что ты их провоцировала на половой акт.

— Чепуха. Мы всегда оба хотели этого.

— Леманьский показывает, что у него вообще такого желания не было, а ты начала расстегивать ему рубашку, потом брюки.

— Выдумывает. Все было с точностью наоборот. Сначала он меня намеренно напоил этим противным ликером, а когда я уже не могла шевельнуть ни рукой, ни ногой, стянул с меня платье и белье. У меня не оставалось сил сопротивляться.

— Раньше ты уверяла, что между вами ничего не было.

Идиотка, выругала я себя. Так дать себя подловить! Но отпираться было поздно.

— Значит, врала. Все время врешь. Я предупреждал, что вытяну из тебя все. Но если ты скажешь еще хотя бы слово неправды, я так вмажу тебе в рожу, что родной муж тебя не узнает. Понятно? Превосходно, начинаем все сначала. Фамилия, имя, год рождения, занятие.

— Я врала только про Леманьского, честное слово. Остальное соответствует правде!

— Фамилия, имя, год рождения, занятие. Слышишь?

— Поверьте мне, очень вас прошу! Зачем это еще раз начинать? Из-за одного только эпизода?!

— Одного? Одного, говоришь? Ты уверена? А что было с Ольхой?

— Я ведь уже рассказывала.

— Этого мало.

— У вас есть показания свидетелей.

— А я хочу услышать от тебя.

— Можно закурить? — Руки у меня тряслись, я чувствовала, как кровь стучит в висках. Он молча пододвинул ко мне пачку, поднес огонь. По моему телу прокатилась блаженная волна.— Дело было так. Мы выступали в воинской части на Мазурах,— начала я тихо, со стиснутым горлом.— Было лето. Стояла жара. Коллектив расселили по палаткам. Из-за духоты я не могла заснуть. Вышла подышать свежим воздухом. Заметила в темноте огонек сигареты. Это был Ольха. Он предложил искупаться — там протекала такая маленькая речка... Купальников у нас не было, но было совсем темно, и мы плавали голышом. Потом забрались на грузовик с крытым верхом... Забыли обо всем. Проснулись от тряски — машина куда-то ехала... А наша одежда осталась на берегу речки.

— Раньше ты говорила, что это произошло на траве.

— Что за разница?

— Разница есть. Где правда? Решай.

— К чему все эти детали? Почему вы так копаетесь в моей интимной жизни?

— Когда ты приняла решение вступить с ним в половые сношения? На грузовике или раньше?

Я молчала.

— Так вот что я тебе скажу. Во-первых, не он тебе, а ты ему предложила искупаться. Ты все предусмотрела в мельчайших подробностях. Это ты его поджидала. Зачем? Какую ты преследовала цель? Ты замужем, все эти вещи тебе обеспечены. Разве что твой муженек не в состоянии тебя ублажить.

— Оставьте в покое моего мужа!

— Ну, тогда объясни, зачем ты спала с Ольхой? У тебя была какая-то цель? Хотела что-нибудь для себя устроить?

Я по-прежнему ничего не отвечала.

— Видишь, ты ведь только играла здесь современную раскованную особу. А на самом деле ты —

воплощение обмана, как любая мещанка. Смелость, искренность — да, но до определенных пределов. Чего все это стоит? Разве что за этим что-то стоит... Ладно, возвращайся в камеру. Распишись здесь...— он потыкал ручкой в листок бумаги.

Я подошла к столу. Хотела что-то сказать, объяснить... Но что здесь можно объяснить? Я втянулась в это мелкое вранье отчасти из страха, отчасти из по-глупому понятой гордости и теперь выгляжу полной идиоткой. В душе я кляла себя почем зря. Ну почему я так глупо веду себя? Почему не могу ему противостоять? Почему позволяю этому мерзавцу делать со мной все, что ему вздумается? Он превратил меня в тряпку, а правильнее сказать, я позволила ему превратить себя в тряпку. Но как можно рассказать чужому человеку о своих чувствах? А ведь без этого все — любой поцелуй, любая физическая близость — выглядит в самом деле мерзко.

В камере я села на табуретку и тупо уставилась в стену — в точности как деревенская. В окно из больницы снова ворвался вой каких-то сумасшедших или тех, кого режут по-живому. Настала очередь деревенской идти на допрос. Мы остались вдвоем.

— Так нельзя.— На мое плечо легла рука.

В глазах Миры впервые появилось нечто похожее на участие.

— Нельзя позволить себя согнуть,— сказала она тихо.

— С чего ты взяла, что я сдалась?

— Вижу.

Мы долго молчали.

— А ты?— спросила я.— Почему ты не отзываешься по целым дням?

— Я — другое дело. Пойми, то, что важно на воле, здесь, именно здесь, ничего не стоит. Его можно сохранить, только запрятав глубоко внутрь себя. Нужно чего-то придерживаться, каких-то ценностей. Только это дает силу.

— Я придерживаюсь,— без особой убежденности буркнула я в ответ.

— Чего ты придерживаешься?

— Ну, не знаю, как это выразить, но придерживаюсь...

— Можно погибнуть, временами даже следует погибнуть, но это имеет смысл лишь тогда, когда есть во имя чего жить.

— Терпеть не могу проповедей.

— Как знаешь.

Порыв Миры произвел на меня впечатление. Впервые за долгое время кто-то заметил мои страдания, бескорыстно обеспокоился моим состоянием. Когда после отбоя мы уже лежали на нарах и в камере слышались посвистывание и легкий храп спящих, я встала и на цыпочках приблизилась к Мире. Нагнулась и тихонько поцеловала в щеку. Хотела уже отойти — внезапно мой локоть стиснула ее кисть. Я испугалась, в первый момент не сообразила, что происходит. Она притянула меня к себе, и мы крепко обнялись. Так продолжалось довольно долго, пока не послышались шаги надзирателя.

— Я не сказала об одной важной вещи,— начала я, как только меня привели на очередной допрос, уже четвертый или, возможно, пятый.— Хочу кое-что дополнить.

— Прекрасно. Слушаю, слушаю.

Я откинулась на стуле, закинула ногу на ногу...

— Из того, что я тут говорила, могло создаться впечатление, что мне ничего не стоит переспать с мужчиной. Это не так. Каждый из них для меня что-то значил. Я дала вам возможность узнать подробности, но ничего не сказала о главном. О чувствах.

— То есть о любви?— он усмехался.

— Допустим.— Этот монолог прибавил мне духу.

— Значит, ты влюбилась в своего повстанца?

— В первый раз девушки обычно делают это по любви.

— А второй? Тот голубятник?

— В определенной степени, тоже.— Я старалась говорить спокойно, с достоинством.— Он был со мною очень мил.

— Таразини, певец, ну, про него верю. Он мог тебе нравиться. Но Леманьский? Скажешь, что в него ты тоже была влюблена?

— Там была особая ситуация, я говорила. Он напоил меня, я не понимала, что происходит.

— А Ольха? В него ты тоже влюбилась?

— По-настоящему я люблю только своего мужа.

— Но несмотря на это можешь спать с другими?

— Как видно, могу.— Я почувствовала, что снова вязну в болоте.

— То есть твой муж в постели никуда не годится?

— Этого я не говорила.

— Стало быть, у тебя была особая корысть переспать с Ольхой. Что ты от него хотела? Говори.

— Да ничего я от него не хотела. Не понимаю, чего вы добиваетесь? Я переспала с ним потому, что он приятный, живой, веселый. И все!

— Ну, хорошо. Ты утверждаешь, что спала только с теми, кто для тебя что-то значил. Что значил для тебя Ольха? Что бы ты могла для него сделать?

— Кончили с этим, ладно? Переходите, в конце концов, к делу.

— А я и перехожу. Знаешь ли ты, что такое высшая мера? Знаешь?
— Допустим.
— Иначе говоря «вышка». Кх-хх! — издав этот звук, он с силой провел пальцем по своей шее.— Если бы тебе надо было выбирать — он или пуля в лоб, что бы ты выбрала?
— А мне не надо выбирать.
— Ну, вообрази на минуту. Итак?
— Почему вы меня об этом спрашиваете?
— Потому что хочу знать! — и грохнул кулаком по столу.
— Я бы предпочла жить,— пожала я плечами.
— Прекрасно. Стало быть, так уж много он для тебя не значит. Умирать за него ты не собираешься. Послушай, не будем играть в прятки. Ты кажешься вполне разумной особой.— Он уселся поудобнее, забарабанил пальцами по столу.— Поможешь нам — поможем тебе. Например, мы можем выступить с предложением смягчить тебе наказание или вообще простить тебя.
— А за что наказание? Ничего плохого я не сделала.
— Расскажи мне все, что ты знаешь об Ольхе: с кем он встречался, о чем разговаривал с другими офицерами, ну, и так далее.
— Не знаю. Я не подслушивала.
— А о чем ты с ним говорила?
— О разной ерунде. Ничего интересного.
— Точнее.
— О наши личных делах.
— Тогда рассказывай об этих ваших личных делах.
— Говорю, ничего интересного.
— Тебе только так кажется. Он был военным, ты тоже когда-то служила в армии. Вы могли упоминать какие-то фамилии, номера воинских подразделений, их дислокацию, ну, и так далее.
— Если я говорю, что это были разговоры на личные темы, то как я могу о них рассказывать?— стояла я на своем.
— Кончай с этими глупостями, слышишь? Повторяю: это мы решаем, что личное, а что нет! Что это за дела такие, что ты не можешь о них говорить? А вдруг ты знаешь о каком-то преступлении и скрываешь? Да будет тебе известно, что за сокрытие информации о преступлении полагается срок до пяти лет.
— Вы, кажется, не поняли. Мне ничего не известно ни о каком преступлении. А личное — это личное. Не могу о нем говорить кому ни попадя, потому что тогда оно перестанет быть личным. А вы для меня чужой.
— О том, что давала направо и налево, ты могла говорить, да? Отвечай!
— Вначале я была дурой и позволяла тянуть себя за язык.
— Ладно, буду с тобой откровенен. Тогда, может, ты поймешь, в чем суть моих вопросов. Но откровенность за откровенность. Идет?
— Откуда я могу знать, что вы меня не обманываете?
— Обещаю, что скажу тебе все.
— Если все, то согласна.
— Даешь слово?
— Даю.
— В таком случае, слушай. Наши органы безопасности разоблачили Ольху. Он совершил жесточайшее преступление: измена родине, шпионаж в пользу западных спецслужб, саботаж. Теперь понимаешь?
— Этого не может быть.
— Он арестован. Зачем бы я врал? Ты думала, это связано с тобой? Да нет, нас такие дела не интересуют.

Все это меня поразило и огорчило. Вообще я что-то слыхала о чистках в армии, но мне и в голову не могло прийти, что она коснется такого молодца. В этот момент я, наконец, поняла, что история с Витеком, долларами и прочая чепуха были только дымовой завесой. Сколько еще раз я позволю надуть себя, как последняя кретинка?! А может, сюжет с Ольхой в свою очередь является дымовой завесой для какого-нибудь еще более серьезного дела? Очень даже правдоподобно... Он никогда не скажет мне правду. Теперь это ясно. Я наблюдала за ним краем глаза, как покерист, оценивающий свои карты: зная, что у меня на руках, я должна была сориентироваться, чем располагает партнер.

Я долго сидела молча. Потом встала и машинально потянулась к лежащей на столе пачке сигарет. Банщик хотел было что-то сказать, но, видно, раздумал.
— Меня это не касается. Я знаю одно: он был моим другом.
— Другом! — Банщик залился ненатуральным смехом.— У тебя, наверное, в головке не все в порядке! Хорош друг! Шпион и диверсант! Возьми себя в руки, девушка! Сама себе надеваешь петлю на шею. Для тебя такой засранный друг дороже миллионов честных людей, да? Все, что мы с таким трудом на этой земле восстановили, каким-то негодяем может быть снова превращено в развалины! И ты называешь этого человека своим другом? Поздравляю, нечего сказать. Что для тебя важнее всего? Ну? Отвечай!
— Самое важное для меня лояльность.

Он вскочил из-за стола, навис надо мною.

— Ты в самом деле идиотка или только прикидываешься ею? Речь идет об интересах государства. Это не шутки. За это полагается смертная казнь, а ты тут выступаешь со своими номерами. Знаешь, в каком месте у меня твоя лояльность? Ольха был шпионом, он вредил Польше, нашей отчизне! Мы обязаны разоблачить его до конца. Это и твоя обязанность, твой долг тоже, долг по отношению к стране, которая тебя вскормила.

Поскольку я молчала, он сел и стал что-то писать. Когда кончил, кивнул мне головой.

— Подпиши.

Я подошла, взяла ручку, вывела первую букву. Остановилась.

— Я бы хотела это прочитать.

— Надеюсь, ты помнишь, что говорила здесь.

— Не очень.— И тут я заметила странную фразу.— Что это?

— Это твои показания.

— «Совершая со мной половой акт, он пытался склонить меня к своим шпионским, антигосударственным действиям». Я этого не говорила.

— Не цепляйся к словам. Я должен был сжато все изложить.

— Хочу посмотреть свои прежние показания.

— Ты их уже подписала.

— В таком случае эти я не подпишу.

— Подпишешь!

— Нет.

— Пожалеешь.

— Я никогда ни о чем не жалею.

В бешенстве он скомкал бумагу, швырнул ее на пол, ударил по ней ногой, как по футбольному мячу. Размашисто пересек кабинет и остановился передо мной. Я почувствовала его дыхание на своем лице.

— Я переоценил тебя. Ты просто глупая гусыня. Но подумай еще. Даю тебе время до завтра. Помни: с такими шлюхами и проститутками, как ты, мы не намерены церемониться. Будешь и дальше упираться, через два дня попаришься в баньке. Там тебе расхочется всего на свете. На коленях будешь умолять, чтобы тебе позволили это подписать, но будет поздно.— Он нажал кнопку звонка. В ту же минуту явился вертухай.— Отвести.

Я медленно направилась к двери. Можно было подумать, что угрозы возымели действие. У двери я остановилась.

— Хочу кое-что сказать...

— Да?— встрепенулся он с надеждой.

Я вернулась к столу, раздавила в пепельнице потухшую сигарету: «Ну и дерьмо же этот «Бельведер».— Повернулась на пятках и вышла. Под коленками у меня что-то дрожало, но уже давно я не чувствовала себя так хорошо.

Меня не вызвали на допрос ни на следующий, ни на второй день. Видно, Банщик считал, что время работает на него и что, томясь ожиданием, я не выдержу напряжения и уступлю. Но он не предусмотрел того, что произошло между мной и Мирой. Мое пребывание в тюрьме приобрело смысл: я здесь, говорила я себе, потому что здесь Мира. Меня это очень поддерживало и успокаивало. Я чувствовала, что снова становлюсь собой, может быть, не в точности такой, какой была до ареста, но, главное, я начала отвечать за свои действия.

Оказалось, крестьянка получает жратву и сигареты от надзирателей за услуги, так сказать, эротического свойства. По вечерам, когда все стихало, они вызывали ее как бы на допрос и вели в уборную или в дежурку. Она сама нам об этом рассказывала так: «Нужно хорошо питаться, чтобы не ослабеть. А меня не убудет». Одного взгляда на Миру было достаточно, чтобы понять, что она относится к этому так же, как я. С этого времени мы держались от соседки подальше, хотя, надо признать, она щедро угощала нас своей добычей. Кроме всего прочего, не было полной уверенности в том, что во время своих отлучек она не передает то, что слышит в камере.

Полная изоляция, однако, была невозможна. Чтобы убить время, я рассказывала анекдоты, забавные истории из театральной жизни, пела песенки. Раз, например, я рассказывала о том, как наш театр ездил на гастроли в воинские части Люблинского воеводства. За спектаклем последовали могучие возлияния. Поздней ночью развеселое общество вывалило на тренировочный плац. Кто полез на танки, кто вскарабкивался по стволам тяжелых орудий. Кричали, свистели, заливались тирольским йодлем. Часовые пытались нас угомонить, но Ольха, который тоже был там с нами и тоже пребывал в приличном подпитии, сначала скомандовал им «смирно!», потом угостил «Кэмелом» и заявил, что ответственность за все берет на себя. Все знали, кто такой Ольха. Знали и то, что командир гарнизона Крысяк был его корешком еще со времени войны в Испании. Ольха даже позволил некоторым дамам, в том числе и мне, залезть внутрь танка. Кто-то на что-то нажимал, кто-то двигал какие-то рычаги, кто-то что-то закладывал в ствол — не знаю, я в этом ничего не понимаю. Но одно орудие выстрелило. Как на зло, осколок оказался большим и острым и с силой бабахнул по гарнизонному гальюну — к счастью, в тот момент пустому. Что тут поднялось! Объявили боевую тревогу, заспанные солдаты метались в темноте с оружием наперевес. Они, кажется, свято уверо-

вали, что началась третья мировая война. Потом помню себя, двух насмерть перепуганных, едва держащихся на ногах танцовщиц и Ольху в каком-то кабинете, по которому, как зверь в клетке, бегает Крысяк, в сердцах густо поливает нас «курвами», а из обшлага его мундира торчит рукав пижамы в розовую и голубую полосочку.

Примерно через неделю в дверях камеры стоял охранник и произносил: «На букву «Д». На этот раз он вел меня не в ту сторону, что обычно.

Он провел меня в подвал. Коридор там на протяжении нескольких метров засыпан толстым слоем светло-желтых опилок. Вертухай велел ждать у дверей, а сам громко постучал. Раздалось: «Войдите!» Я оказалась в маленькой комнате, похожей на обычную камеру, но без коек. Зато под одной из стен стоял стол. За столом — Банщик. «Садись!» — приказал он. Ни стула, ни табуретки. Я присела на парашу. «Камера пыток»,— пронеслось в голове. Вдруг из коридора донесся звук трех приглушенных выстрелов — одного за другим. Мороз пополз по коже. У этих подвалов была дурная слава: говорили, что здесь приводят в исполнение смертные приговоры политическим.

Банщик стращал меня расстрелом, виселицей. Войдя во вкус, он только что не облизывался, живописуя мою медленную, в адских мучениях смерть. А я упиралась и все время талдычила одно и то же: о приватных, мол, вещах говорю лишь с близкими людьми. Что будет, то будет, думала я. Пусть меня убивают, но я больше не стану вот так, за здорово живешь, после нескольких угроз обо всем ему рассказывать. Не хочу больше выглядеть кретинкой. Через час пот лил с меня градом, но чувствовала я себя неплохо.

Банщик вызвал конвоира, но в камеру меня не повели. Опять приказали ждать в коридоре. В тишине подвала я слышала лязг снимаемой с параши крышки, потом шум спущенной воды. Дверь открылась: «Входите!» Без малейшего смущения он продолжал застегивать ширинку.

— Ну, будешь, наконец, говорить или в самом деле хочешь в баню?

— Отчего бы и нет? А то вам, бедняге, приходится вдыхать мой аромат.

— А может, предпочитаешь, чтобы я накрутил тебе кудри?

Он схватил прядь моих волос, намотал ее себе на палец и дернул изо всей силы.

— Ну как? Нравится?

У меня хлынули слезы, но я сделала над собой усилие: «Благодарю, а то здесь никак не допросишься парикмахера».

Оплеуха, искры сыплются из моих глаз, чудовищная боль сводит физиономию.

Я свалилась с параши, но тотчас заставила себя взгромоздиться на нее снова. Из носа потекла кровь.

— А теперь, пожалуйста, с другой стороны. Что же мне с несимметричной прической щеголять...

— Ах, ты, шлюха! Ах, ты, проблядь! Давай раздевайся! Догола, слышишь? Теперь-то я тебя проучу!

Я сняла с себя всю одежду. Встала перед ним. Нормально, свободно. Немного мешала льющаяся из носа кровь, приходилось все время ее вытирать. Да, я голая — и что из этого? Но ему было мало. Он должен был унизить меня еще больше. «Подними ногу! Руки в стороны! Стоять!» Вот это действительно было неудобно. Думаю, сама Грета Гарбо в такой позе не выглядела бы чересчур обольстительной. Вот чего он добивался. «Стоять! Не держаться за стену!»

Вдруг вошел Моравский. Заметно смущенный, замер у порога: видно, еще не привык к здешним забавам. Вполголоса стал о чем-то докладывать Банщику. Тот кивал головой, небрежно листал принесенные Моравским бумаги, и оба делали вид, будто все в полном порядке и никакой раскоряченной голой женщины тут нет. Однако некоторое неудобство они все-таки, по-видимому, испытывали. В какой-то момент Моравский бросил быстрый взгляд в мою сторону. Я не растерялась и послала ему воздушный поцелуй. Он суетливо отвернулся, но ничего не сказал. Получалось, что теперь он вроде как мой сообщник. Поручик поспешно собрал бумаги и отправился к выходу. Но тут Банщик сообразил, наверное, что ему лучше оставаться с Моравским, а не со мной.

В один прекрасный день нас решили вымыть. Это был настоящий праздник. Чести быть чистыми удостаивались только осужденные, так как запрет на контакты между ними был не слишком суров. От подследственных могло разить. Возможно, в этот раз начальство испугалось эпидемии или вшей... Маленькое помещение со скользкими стенами. Темно. Под потолком трубы с дырками без сеток. Вода брызжет во все стороны, кроме нужной. Но после купания я словно воскресла. Этим, что ли, постоянно пугает Банщик? Ничего страшного в здешней бане я пока не видела.

В наш корпус надо было идти через двор. Наконец, я увидела больницу — в зарешеченных окнах торчали голые черепа. Мужчины или женщины? Какое-то жалкое создание издавало неартикулированные звуки и махало рукой. Я посмотрела на своих подруг. Они выглядели не многим лучше: бессильная шаркающая походка, опущенные головы, понурое выражение лиц. «Эй, девчата!— крикнула я.— Давайте-ка займемся гимнастикой! Вы же не хотите походить на этих доходяг за окном?! Раз-два! Бегом вокруг двора марш!» Показывая пример, я начала приседать, делать наклоны, прыгать, бегать. Никто, кроме конвоиров, не отреагировал на мой призыв. Тогда я побежала — наказания и так не миновать, а я любой ценой хотела как можно дольше остаться на воздухе. Вертухаи гуртом загнали меня в угол, один вывернул руку и злорадно просипел: «Доигралась!»

Меня отвели в уже знакомый мне подвал, заперли в темной каморке. Не было места сделать и двух шагов. Не было даже параши. Я присела на корточки, попробовала заснуть. Вскоре ме-

ня начало трясти от холода. Я сидела в экскрементах тех, кто тут мерз до меня. К утру здесь были уже и мои собственные. Легко сказать: «А время шло». Когда нельзя ни двигаться, ни спать, ни есть, когда темно, холодно и зловонно, мягкая на первый взгляд пытка становится невыносимой. Уж лучше «кудряшки» или «ласточка».

Утром надзирательница привела меня в какой-то кабинет. «Заключенная Дзивишек Антонина доставлена на допрос». Я дрожала от холода и недосыпа, щурила глаза от резкого света.

— Здравствуйте, садитесь.— Тадеуш Моравский в мундире поручика КВБ[8] галантно пододвинул мне простой канцелярский стул. На столе, ближе к моему краю, стоял завтрак — сыр, масло, свежий хлеб. В воздухе витал запах настоящего кофе.

— Пожалуйста, кушайте. Это для вас.

Рука моя сама собой, неуправляемо, дернулась к еде, но я успела ее остановить.

— Не буду есть.

— Почему?

— Сыта.

— На зло маме отморожу себе уши, так, что ли? Вам надо поесть. И так уже выглядите не самым лучшим образом. Хотите вовсе потерять здоровье?

— Это еще неизвестно, кто кого переживет.

— Я понимаю: достоинство есть достоинство, но вы ведете себя, скажу откровенно, глупо даже с вашей собственной точки зрения. Чем быстрее вы лишитесь сил, тем легче будет вас сломить и заставить подписать показания.

— Похоже, вы правы,— с облегчением согласилась я и принялась судорожно чистить яйцо, намазывать масло на хлеб, торопясь как можно скорее отправить все это в рот.

Он смотрел на меня, как будто перед ним было неопасное, но достаточно отвратительное животное. Любопытно, чем его пугали в детстве? Наверное, он ненавидит летучих мышей, крыс и жаб.

— Поймите же, это дело чрезвычайной важности — произошла утечка государственных тайн,— он начал спокойно, мягко, тоном, с каким психиатр обращается к буйно помешанному.— Ради чего вы упираетесь? Вы молоды, у вас впереди вся жизнь. Хотите выйти отсюда в больницу или прямо на кладбище? Что вам, в самом деле, этот Ольха? Сами в своих показаниях говорили, что всего один раз были с ним близки. Это чужой вам человек. К тому же негодяй и предатель. И стоит ради такого страдать? Он бы вас продал, не колеблясь, с ходу.

— Роскошный хлеб. Из какой пекарни? Офицерской?— спросила я с набитым ртом. Еда была потрясающе вкусная. Я уже начала забывать, что на свете существуют такие вещи, как, например, свежий белый хлеб.

— Послушайте меня внимательно. Я намерен говорить с вами честно и по-деловому. Как равный с равной. Не мешайте мне в этом.

— Мама меня учила, что разговоры на серьезные темы за едой вредят здоровью.

— Понимаете ли вы, в каком положении вы оказались? Если вы не подпишете свои показания, вас уничтожат психически, а может быть, и физически. Это только вопрос времени. Такого никто не в состоянии выдержать. Если же вы начнете с нами сотрудничать, выкажете хотя бы минимум доброй воли, к вам отнесутся нормально.

— И тогда я получу пирожное?

— Я говорю серьезно.

— Я тоже. Так получу?

— Вам разрешат переписку, посылки из дома, ежедневные прогулки, даже право пользоваться библиотекой.

— А что есть в вашей библиотеке? «Дикарка» есть?[9] Это моя любимая книжка.

— Так как? Вступаете в такое соглашение?

— Даже не знаю... Если нет «Дикарки»... А что ты будешь с этого иметь? Еще одну звездочку?

Он вскочил. Он кипел бешенством. Он с трудом сдерживался, чтобы не взорваться.

— Не желаете по-хорошему, беседуйте в таком случае с майором Завадой. Уж он найдет, как с вами обращаться!

— Разумеется, уж лучше он. Во всяком случае, он человек с характером, настоящий мужчина, не то что ты — недоносок без яиц.

Кровь бросилась ему в лицо. По-видимому, он обдумывал возможность и способ перегрызть мне горло, но отложил эту акцию на более поздний срок. Он бросился к выходу, с силой распахнул дверь и долбанул ею по голове все это время подслушивавшего Банщика. Затем вытянулся по стойке «смирно»: «Товарищ майор, докладываю о готовности заключенного к допросу!»

Завада схватился за голову, его аж перекосило, но, сделав вид, что ничего не произошло, он вошел в кабинет. На лбу у него торчал огромный сине-фиолетовый фингал. В сердцах бросил на стол папку: «Отправляйтесь отсюда! Ну! Катитесь к чертовой матери!» — Моравский щелкнул каблуками, выполнил все уставные манипуляции и исчез. Я улыбнулась про себя. Пустяк, а приятно.

— Лучше всего приложить нож,— посоветовала я, видя, что шишка продолжает рáсти.

— Да отстаньте вы.

---

[8] Комитет внутренней безопасности — аналог ОГПУ — НКВД — КГБ.

[9] Популярный роман предвоенной беллетристки Ирэны Зажицкой.

— Или медную монетку. Я серьезно. Верный способ.

Он недоверчиво посмотрел на меня, потом порылся в папке и достал оттуда перочинный ножичек. Вытащил маленькое лезвие, приложил ко лбу.

— Послушайте, ваши признания могут иметь решающее значение для дела. Благодаря вам мы можем разоблачить опасный правонационалистический заговор. Вы ведь хотите нам помочь, не так ли?

— Ольха не принимал участия ни в каком заговоре.

— Откуда вам это известно? У вас есть доказательства?

— А у вас?

— Я немного облегчу вашу задачу. С заговором мы имеем дело, если, например, три человека разговаривают в комнате, а когда туда входит четвертый, они замолкают. Следовательно, эта троица готовит заговор. Понятно?

— Интересно. И что?

— Ну, наверняка вы слышали, как он переговаривался с полковником Вроной или Крысяком. Это его ближайшие друзья. Расскажите об этом.

— Когда я входила в комнату, они вовсе не замолкали.

— Это потому, что и вы были участницей заговора.

— Да? Ничего об этом не слыхала. Хотите, чтобы я здесь рассказывала байки?

— Зачем байки? Я вас серьезно спрашиваю.

Он не спускал с меня глаз, как кот с мыши. Нажал кнопку. Вошел конвоир. «В баню! Из таких скотин, как ты, мы здесь делаем фарш. Переработаем тебя на ливерную колбаску и зельц, понятно? Шутки кончились!»

На бетонный пол бани падали ленивые капли из трубы. Дверь захлопнулась. Вдруг с потолка опрокинулся столп воды. Я отпрыгнула к стене, чтобы не вымокнуть. Лило долго и без перерыва. Сток в полу засорился. Вода поднималась медленно, неумолимо. Ее уровень достиг уже около десяти сантиметров. Трясущаяся от холода и бессонной ночи, я вжималась в скользкий мокрый угол, но струи воды все равно достигали меня. Зубы мои стучали. А вода извергалась и извергалась с монотонным шумом и плеском. Вдруг я упала, вода взбурлила, и это меня, как ни странно, немного привело в чувство. С трудом поднялась, с меня лило... Вода уже доходила до колен. Юбка впитывала ее и становилась тяжелой, как кольчуга.

Внезапно дверь распахнулась. Мощная волна скопившейся в камере воды сбила с ног надзирателей. Они свалились и долго беспомощно барахтались в бушующем потоке. Встать им никак не удавалось. «А-а, черт! Закрутите краны! Здесь решетку забило!» Я вышла в коридор, который сейчас больше походил на ревущую горную речку. Ко мне двигался кто-то гражданский в подвернутых до колен брюках и с ботинками в руке. «Какой осел залил весь этаж?! Где слесарь?» — орал он. Никто мною не интересовался. Я вышла во двор и рухнула на землю.

— Эй! — кто-то тряс меня за плечо.— Пошли.

Уже наступил день. Меня провели на второй этаж. «Подпишите»,— услышала я над своей головой. Я едва стояла, глаза мои слипались. Ощущение, как на палубе морского судна. «Слышите? Подпишите вот здесь.— Поддерживая, он подвел меня к столу, пододвинул стул, вложил в пальцы ручку.— Подпишите и можете возвращаться в свою камеру».

Огромным усилием я расклеила веки. Какие-то растекающиеся светлые пятна. Только некоторое время спустя заметила начищенный штиблет, угол портрета на стене, грубое плетение домотканного коврика — все это в результате неимоверных усилий. А напротив Банщик, свежий, пахнет хорошим одеколоном. На губах следы только что съеденной яичницы.

— Подписывайте. Там вас уже ждет завтрак.

— Сначала спать.

— Потом.

— Сначала.

— А подпишете?

— Потом — да.

— Ну, тогда сейчас подпишите обязательство.

— Чем?

— У вас в руке ручка с пером.

— Какой марки перо? Должен быть обязательно «Ватерман». Другими я не пользуюсь.— Я была еле живая, но каким-то непостижимым образом ухитрялась нести чушь, разумеется, нисколько не понимая, к чему все это может привести. В тот момент я абсолютно не знала, подпишу или не подпишу. Просто всеми средствами я оттягивала роковой момент.

— Желаете еще раз искупаться? Стало быть, вам мало?

Чувствовала я себя страшно. Меня трясла гадкая дрожь, в голове стучало. Я думала только о том, чтобы все это как можно скорее кончилось. Пусть будет что будет. Ничего не поделать. Я провела пером по бумаге — никакого следа.

— Нет чернил.

— Есть. Только высохли. Нужно расписать перо.

Я попробовала расписать. Напрасно. Случай работал на меня. Едва сдерживая злобу, Банщик начал шарить в ящиках стола. «Нигде, чтоб тебя...» В конце концов однако нашел.

Я окунула перо в пузырек. В ту же секунду у меня защекотало в носу. Я чихнула так сильно, что аж подскочила на стуле, задев ненароком все, что стояло на краю стола. Чернила разлились.

— Гнусная потаскуха! Что ты себе здесь позволяешь?

Я снова чихнула. И снова. Он поднял с пола ручку, обмакнул перо в чернильной лужице и воткнул ее мне в руку: «Держи. И сейчас же подписывай!»

— Перо сломалось,— сказала я. В самом деле, раздвоенный, слегка искривленный кончик пера очень напоминал усики жука-оленя.

— Ты же чудовище!— У него было выражение лица безумца, которого лишили любимой игрушки.— Почему ты все делаешь мне назло? Прекрати свои издевательства или я убью тебя.

— Тогда попробуйте сами вывести этим хотя бы одну буковку.

— Даю тебе три минуты.— У него явно сдавали нервы. Он снял с руки часы, положил передо мной. Я видела, как струйка чернил подтекает под часы. «Две с половиной минуты!»— Моя голова упала, и я погрузилась в глубокий сон. «Встать!»— тряс он меня. Я с трудом поднялась. Колени меня не слушались. «Не подпишешь?» Я молчала. «Еще пятнадцать секунд! — Он вытащил из ящика пистолет, проверил, заряжен ли.— Не подпишешь — застрелю, как бешеную собаку! Отвернись».

Я встала лицом к стене. Почувствовала на шее холод металла.

— Предупреждаю. Пять, четыре, три, два...— Страшное напряжение овладело мною. Но, сказать правду, до конца я все же не верила...

— Курва! Комедиантка! Проблядь! — сквернословил он, уже вовсе собой не владея.— Фашистская подстилка, проститутка! Значит, ты так, да? Завтра мы за тебя возьмемся. Будешь сидеть в бане, пока не пропоешь нам все свои арии!

Должно быть, мой вид перепугал Миру, потому что она закричала: «Что они с тобой сделали? Где ты была столько времени?»

— Мылась в бане. Теперь я чистая, как слеза ребенка,— ответила я и упала на койку, даже не заметив, что в камере новенькая — худая женщина со строгим лицом сорока с чем-то лет.

— Встань, а то надзиратель начнет сейчас брехать.

Мне было абсолютно все равно, начнет ли кто-то там брехать или не начнет. Но Мира подняла меня силой, стащила мокрую одежду, закутала в свой свитер и усадила на табурет. «Родненькая,— поешь чего-нибудь,— крестьянка подала мне хлеб с салом и кружку с бурдой, которую здесь называли кофе.— Если не есть, сил не будет. А тебе нужно много сил».

Я заснула сидя. Вертухай загрохотал в дверь. «Эй, там, не спать!» Но глаза закрывались сами собой, независимо от меня. Так повторялось несколько раз. Мира стояла у волчка, чтобы вовремя предупреждать об опасности. «У нее температура,— говорит кто-то шепотом.— Может быть, позвать врача?».— «Да не придет он. Они приходят только тогда, когда человек одной ногой уже на том свете».

— Холодно...

Кто-то накрыл меня вторым одеялом. Я пригляделась — новенькая спала на матраце, расстеленном под фортепьяно. Костек прикорнул рядом, положив голову мне на грудь.

— Я боюсь.

— Не бойся, не бойся...

— Боюсь. Возьми меня отсюда.

— Нам никуда отсюда не надо уходить.— Он погладил меня по щеке.— Тут мы в безопасности, потому что тут мы вместе. Тебе надежно со мной, а мне — с тобой. Это единственная настоящая защита — другой не бывает. Тебя найдут всюду, но не тут. Я не допущу их до себя, а ты не позволишь, чтобы забрались к тебе. Никому это не говори, а то пуще будут лезть.

— Знаешь, мне постоянно кажется, будто все это мне снится. Столько раз я видела, как убегаю отсюда, прибегаю домой, ты ждешь меня, строчишь на своей машинке...— Костек лег рядом на нашем старом узком топчанчике, у которого вместо одной ножки три кирпича. Лицо Костека рядом с моим. Около носа у него вскочил прыщик.— А просыпалась я всегда в тюрьме. И теперь боюсь, что вот сейчас проснусь и все — ты, я, наш дом — рассеется, и снова я окажусь в этих отвратительных стенах, услышу скрежет ключа в замке, лязг крышки о парашу, вопли того человека...

— Это не сон,— повторяет он с улыбкой.— Я ведь правда с тобой. Ты должна меня чувствовать. Ты ведь чувствуешь, правда?

— Да, да, я чувствую тебя, чувствую в себе так глубоко, так явственно, как никогда до сих пор. Ты спрятан во мне, под самым сердцем спрятан. Я не впущу туда никого, даже если другой будет самым замечательным, самым распрекрасным, самым добрым. Я люблю только тебя... Я буду всегда тебя любить, даже если ты мне изменишь и бросишь меня.

— Я никогда тебе не изменю, никогда тебя не брошу...

Мы уже приближаемся к цели... Вдруг Костек каменеет.

— Что с тобой?

— Я кончил.

— Что ты, как кончил?

— Да. Конец.

— Иди ко мне, я так близко...

— Постой.— Он встает с постели, заворачивается в одеяло, садится за машинку. Через минуту в нее вставлена бумага.— Хочешь послушать?

Снег был теплый и белый,
Мороз качал колокольцы,
А ночь звенела, сверкала,
Кружила сапфиры и бриллианты.
Потом луна стала лютней,
И бродячий кот хвостом проиграл
На ней песню в высоком кошачьем стиле...

Когда он кончил читать, из темного угла раздался презрительный свист, совсем как на плохом спектакле. В кресле сидел мужчина в широкополой шляпе. Тень скрывала его лицо, но я все-таки узнала Моравского. Хотя этот, кажется, был постарше...

— Ерунда. То есть красиво, даже поэтично, признаю, признаю. Но в целом — ерунда.— Он встал, снял пиджак, развязал галстук. Через мгновение на нем оставались только майка в сеточку и шляпа. Потом он улегся рядом со мной. Я обмоталась одеялом.

— А что, по-твоему, стоит поправить?— спрашивает его Костек.

— Ну же, не строй из себя такую стыдливую, я-то ведь знаю, что ты себе кое-что позволяешь,— говорит мне мужчина.— Люди, понимаешь, гниют по тюрьмам,— теперь он обращался к Костеку,— а ты пишешь о такой чепухе.

— Костек,— умоляла я, натягивая на себя одеяло,— Костек...

Насупившись, он сидел за машинкой. Мужчина обнял меня. Я пыталась вырваться, но он крепко сжимал меня. Прикоснулся пальцем к моим губам.

— Не мешай. Не видишь, он работает.

— Костек, прошу тебя...

Другой перевернул меня на спину, придавил своим телом. Я вывернула голову, продолжая смотреть на Костека,— он улыбнулся и помахал мне рукой. «Подожди, подожди. Я сейчас...» Я стиснула зубы. Мужчина на мне задвигался, быстрей, быстрей... Из-под одного угла тахты выполз кирпич... Все с грохотом рухнуло...

— Вставай. Перекличка.

— Есть хочу.

— А не говорила я вам: она молодая, сильная, очухается,— отозвалась крестьянка.— Кто голодный, тот, значит, здоровый. Ешь, красавица, сколько влезет ешь, впрок ешь...— Она положила передо мной хлеб, кусок колбасы. Потом покопалась в своем имуществе и достала луковицу.

После переклички состоялось знакомство с новенькой.

— Витковская. Я немного слышала о вашем деле. Кто вас ведет? Майор Завада? Его еще Банщиком тут зовут.

— Вроде он.

— Вы признались?

— Я одна[10].

— Простите. Это старая привычка. Вы признались в чем-нибудь?

— Не морочь-ка ей, барыня, голову. Пусть поест сначала. А потом и поговорите,— вмешалась деревенская.

— В чем бы мне им признаваться? Ничего плохого я не сделала.

— Но показания вы подписывали?

— Я ведь говорю вам, что ни в чем не повинна.

— А кто здесь в чем-нибудь повинен?

— Стало быть, зачем мне подписывать?

— Подписывать все равно надо.

— Зачем? Чтобы удостоверить какие-то высосанные из пальца бредни?

— Да затем, что отсюда никто не может выйти невиновным. Такое еще никому не удалось.

— Вы говорите совсем как Банщик.

— Да оставьте же ее в покое,— вступилась за меня Мира.— Она измучена. Ей здорово досталось. Пусть отдыхает.

— Но время не терпит. Каждую минуту ее могут снова вызвать. Следует знать основную вещь. Насколько я понимаю, пока из вас хотят сделать только свидетельницу в каком-то важном процессе.— Она снова обращалась только ко мне.— То есть лично вам ничего не грозит. Но если вы не подпишете показания, вас все равно не отпустят. Освободить вас — значит признаться в том, что совершена ошибка. А власть не может ошибаться. Нельзя допустить, чтобы был поколеблен авторитет власти. Мой вам совет: соглашайтесь на все, чего они от вас требуют. Потому что потом может оказаться поздно. Обвинят вас, к примеру, в покушении на какую-нибудь очень важную персону или, втянут в грязную аферу, выход из которой ведет только на виселицу. Нужно соглашаться на меньшее зло, чтобы избежать большего. Прошу мне верить. Я сама работала в аппарате и знаю, что и как в таких случаях делается. Вас уничтожат физически, как уже уничтожили многих и многих.

— Ложные признания не могут спасти. Они только запутают следствие.

— Вы маленький человек, и не вам судить об этих материях. Ваши показания могут понадобиться руководству для высших целей, о которых ни вам, никому другому не дано судить. Идет напряженная классовая борьба. Враг всюду, даже там, где его меньше всего подозревают. Любые средства, в том числе и ложные признания, хороши, если ведут к нужной цели.

— Прекрасно, только вот какой вопрос в связи с этим возникает. Когда уже больше не останется врагов, как я докажу, что это был только прием, тактика, а на самом деле я никакой шпионкой не была? Ведь в моих бумагах и намека не будет на то, что признания сделаны условно, для высших целей.

— Это никого не будет интересовать. Это вообще никому не будет нужно. Придут другие времена — изчезнут несправедливость, подозрительность, нищета, все будут счастливы. Кто тогда станет копаться в вашем старом маленьком деле? К тому же, думаете, вы одна такая? Сотни людей находятся в таком же положении, и никто не спрашивает «зачем?», и никто не знает, почему.

Как-то раз Мира вернулась с допроса в ужасающем состоянии: лицо зеленое, руки трясутся. В последние дни ее вызывали чаще, чем раньше. Механически, как манекен, она сложилась в пояснице, опустилась на табуретку. Наотрез отказалась есть и пить. «Оставьте ее»,— сказала Витковская. Молча и неподвижно Мира просидела весь день. Ночью она не сомкнула глаз.

— Мира,— просила я,— скажи что-нибудь. Что там произошло?

— Отвяжись,— и отвернулась к стенке.

Я встала, села на ее койку.

— Мира. Скажи. Тебе станет легче.— Я положила руку на ее плечо.— О чем тебя спрашивали?

Она оттолкнула меня с такой силой, что я отлетела к противоположной стене. Вернулась на свое место. Ага, значит, так: я рассказываю ей обо всем, она мне — молчок? Через некоторое время я почувствовала, что она стоит рядом. Я обернулась. Она плакала. Схватила мою руку, поцеловала ее. «Ты что? Спятила?» — прокричала я шепотом, потому что не хотела, чтобы крестьянка и Витковская увидели эту сцену. Мира крепко обняла меня. Я тоже обвила ее шею и прижала к себе. Она гладила мои волосы, щеки. Вдруг ее ладонь дотронулась до моей груди, скользнула под одеяло, оказалась между ног... Меня обдало жаром. Почти сразу же тело напрягла судорога. Я стиснула зубы,

[10] Здесь грамматический каламбур. В литературном польском языке принята вежливая форма обращения «пан» (или «пани»)+глагол в 3-м лице единственного числа: «Пан помнит» — вы помните, «пани писала» — вы писали. В партийно-аппаратной и армейской среде функционировала другая — руссифицированная форма обращения: глагол во 2-м лице множественного числа без «пана» («пани»). В данном случае героиня, отрицая свое участие в групповом преступлении, иронизирует также над специфическим канцеляритом своей собеседницы.

чтобы не закричать. Наслаждение отступало медленно. Мира притулилась ко мне. Было совсем тихо, только с двух коек слышалось легкое похрапывание.

Войдя однажды в кабинет Банщика, я увидела там Янека Гарлицкого, директора моего театра. Он сидел на стуле напротив стола следователя. Было заметно, что Янек нервничает: дерганые движения, бегающий взгляд, который он упорно отводил от меня, судорожно вытирая о брюки потные ладони. Со мной он поздоровался как-то очень невнятно.

— Прочитайте вслух ваши показания.— Банщик подал ему лист бумаги.

— Это обязательно, товарищ майор?

— Я сказал: прочитайте.

Гарлицкий откашлялся и после некоторой паузы начал тихим, каким-то исчезающим голосом:

— «Заявляю следующее: с Дзивишек Антониной я познакомился в середине 1945 года...»

У меня создалось впечатление, что ему очень важно, чтобы я ничего не услышала.

— Громче,— потребовал Банщик.

—«...в середине 1945 года в Берлине. Тогда она носила девичью фамилию Яблоновская. Ее приняли в труппу ансамбля Первой Армии Войска Польского, где я работал костюмером и реквизитором. Уже в ту пору я заметил, что она ищет контакты с высшими офицерами как польскими, так и советскими. Она часто беседовала с ними о численности и расположениях воинских частей, а также о типах вооружений».

Он кончил читать и быстро отложил бумагу, как будто она жгла ему пальцы. Воцарилось молчание. Очень долгое молчание. Банщик закурил «Бельведер», угостил Гарлицкого, тот взял сигарету трясущейся рукой. Я что-то не помнила, чтобы он когда-нибудь курил. Он сидел и мял сигарету, потому что Банщик не дал ему огня, а сам он боялся попросить.

— Ну и как вы теперь выглядите?— Банщик обращался уже ко мне.— Все кругом твердят: белое, а вы одна: черное — и все тут. Напролом прете? Особо далеко таким манером не продвинетесь.

— Извините, товарищ майор. Тоня, послушай. Это единственный выход. Признавайся. Прошу тебя об этом, как любящий друг.— Гарлицкий пробовал незаметно подмигивать, а может быть, у него приключился нервный тик.— Приговор суровым не будет. Самое большее несколько лет. Товарищ майор обещает. Они быстро пролетят. Мы от театра будем носить тебе передачи. У тебя еще все впереди. Костек ждет, он тебя любит. Вы еще нарожаете детей, обзаведетесь домом...

— Зачем ты это сделал? Неужели поверил им?

— Я должен был это сделать. Для твоего же блага. Честное слово.

— Чего это вы тут бздите? — заорал Банщик и трахнул кулаком по столу. Насколько я заметила, это было его излюбленное средство экспрессии.— Что значит, что вы сделали это для ее блага? Получается, вы сами не верите в то, о чем здесь говорили. Так или не так? Обманывали нас? То есть вы сговорились и вступили в заговор. Сейчас же внесем в дело. Какая роль в этой шайке досталась вам?

— Что вы, товарищ майор, что вы!— Гарлицкий съежился так, будто хотел вовсе сойти на нет.— Прошу прощения, это только оговорка. Мои признания добровольны, абсолютно искренни...

— Хватит! Сваливайте отсюда!— Позвонил. Гарлицкого вывели.

— А теперь поговорим серьезно, без этих ваших постоянных штучек. Вы уже знаете, что мы можем с вами сделать все. Буквально все.— Банщик помахал листком Гарлицкого.— Эти показания ведут вас прямиком на виселицу. Любой суд вынесет такой приговор. И никто за вас не заступится. Даже ваш друг и соратник перешел на нашу сторону. Думаете в одиночку вести борьбу со всем миром? Не справитесь. Говорю вам как опытный человек. Даю вам последний шанс: или вы подписываете показания против Ольхи, или мы начинаем разбираться с вашими собственными делишками. Что предпочитаете?

А Витковская не такая глупая: так все в точности и предсказала.

— Я не дам больше себя провести. Ни один суд не станет судить только на основании показаний какого-то реквизитора из кабаре! Где факты?

— Факты? Пожалуйста, факты. Я могу привести по крайней мере сто свидетелей, которые под присягой подтвердят ваше участие в преступной акции по уничтожению воинского гарнизона с применением артиллерии и танков.

— Откуда вы это знаете?— я опять не сумела скрыть свое удивление.

— Мы все знаем. Вы не можете этого отрицать.

Только сейчас я сообразила.

— Я рассказываю в камере разные вымышленные истории, развлекаю их, а глупая деревенская баба принимает все за чистую монету. Вы, кажется, тоже.

— Были уничтожены важные санитарные сооружения. На этот счет имеются свидетельства.

— Как же, как же. Говно из ямы взлетело на воздух. Страшная диверсия.

— Напрасно смеетесь. Уборная так же необходима армии, как винтовки и самолеты. За меньшие провинности люди шли на виселицу. Итак, что выбираете? Я не выпущу вас отсюда до тех пор, пока вы не сделаете свой выбор. Даже если для этого понадобится целая неделя.— Довольный собой, он откинулся в кресле, забарабанил пальцами по столу.— Я не шучу. Не выйдете, пока не подпишете. Точка.

Время ползло медленно. Я вертелась на табуретке, он спокойно занимался служебными и частными делами, выходил из кабинета — тогда в открытой двери торчал вертухай, после обеда дважды рыгнул,

долго ковырял ногтем в зубах, цокал, зевал, читая газету. «Кто, наконец, заделает огромную дыру в тротуаре?» — прочитала я гигантский заголовок на первой странице «Экспресса вечорнего». Несколько офицеров пришли к нему потрепаться. Пятеро или шестеро. Стояли в кружок у окна, пускали клубы табачного дыма, перекидывались ни о чем мне не говорящими словечками и фразами, после которых начинали громко смеяться. Один толстый папашка отделился от стада, подошел ко мне и стал странно приглядываться, но на расстоянии, боясь, наверное, испачкаться.

— Вроде похожа на человека,— отметил он как бы про себя,— а такая дубина...

— Уши у нее больно торчат,— изрек у окна второй.— А это признак врожденной тупости.

— Сиськи у нее тоже хорошо торчат. А это чего признак?— высказался третий. И вся группка дружно загоготала.

— Эй, малышка, покажи сиськи!

— Пусть разденется.

— Да бросьте вы. От нее, наверное, несет, как от сортира.

Вечером меня вывели в коридор. На полу стояла миска с едой.

— Ешь! — приказал вертухай.

Ни ложки, ни вилки. Месиво слишком густое, чтобы его можно было пить, и слишком жидкое, чтобы есть руками. Но я была голодная, как собака. В результате вымазалась так, что после еды больше, чем на собаку, была похожа на свинью. Меня отконвоировали в уборную. Надзирательница осталась в коридоре, но не позволила закрыть дверь. Ни на секунду не спустила с меня глаз.

Когда меня вернули в кабинет, за столом сидел Моравский. Была половина девятого. Он велел мне сесть.

— Удивляюсь я вам. Казалось бы, взрослая, разумная женщина, а ведете себя, будто романтическая институтка. Если бы вы ясно понимали, что вам грозит, давно бы все подписали.

— Под ксендза работаешь? Упражняешься в проповедях?

— Прекратите обращаться ко мне на «ты»! Я запрещаю! Вижу, что вас еще как следует уму-разуму не учили. Но так и так все нам выложите. Еще не было человека, который бы не сказал того, что мы от него хотим услышать. Вопрос лишь в методах.

— Какие, скажи, пожалуйста, у тебя, гнида, могут быть методы? У тебя слишком убогое воображение, чтобы меня к чему-нибудь принудить.

Он ударил меня по лицу. Я свалилась.

— Наглая, глупая шлюха! Выламывается, над всеми тут насмехается! Да знаешь ли ты, что такое империализм? Что такое классовый враг, с которым мы ведем борьбу не на жизнь, а на смерть? Не знаешь. Тебя это не касается. Тебе бы нажраться и выспаться — вот твое понимание жизни! Да еще затащить в свою постель мужика поздоровее. А кто ты, собственно, есть? Ноль, ноль без палочки! Жалкенькая певичка из третьесортного кабаре для паразитов и лавочников!

Все это он исторгал из себя яростно, хаотично. Потом достал сигарету, закурил. Подумав, предложил мне. Я взяла.

— Вы поймите,— продолжал уже спокойно,— необходимо ликвидировать врагов народа, тех, кто собирается разжечь новую мировую войну. Такова ставка в нынешней игре. А вы тут похваляетесь своими глупыми мелкобуржуазными принципами.

— Я хочу спать.

— Не пойдете спать, пока не примете однозначного решения.

— Ну, значит, не пойду.— Я встала и подошла к окну.

— Сядьте!

— Не могу больше сидеть.

— Сядьте!

Я вернулась к табуретке. Тело мое одеревенело, ноги распухли, болело в пояснице и паху.

— Можете походить, но не больше пяти минут.— Он открыл термос. Оттуда вырвался пар, а с ним упоительный запах горячего черного кофе. Моравский налил два стакана, один подвинул ко мне.— Рано или поздно вы все равно все подпишете, потому что у вас нет ни малейшей причины дальше держать оборону. Вы, наверное, кажетесь себе героиней? Героями не становятся из безрассудства или случайно, героями становятся, защищая великую идею. А какая идея у вас? На какой идейно-политической платформе вы стоите? Хотите погибнуть? Прекрасно. Но во имя чего? Во имя кого? Во имя предателя и дешевого ловеласа? За что боретесь? Да ни за что! Побеждают только те, кто исповедует идею. Те, кто идет против течения истории, должны погибнуть. Потомки забудут их имена, а их могилы зарастут травой и сорняками. А мы, мы поднимаем страну из развалин, мы создаем новый строй, мы творим нового человека, новую мораль. Кто не с нами, тот против нас! — вот наш лозунг. Враг только и ждет наших ошибок, наших оплошностей. Если бы ему удалось отыскать какую-нибудь щель, какую-нибудь трещину в нашем единстве теперь, когда наша система еще так молода и не успела окрепнуть, это могло бы иметь роковые последствия. Мы этого не можем допустить. А вы как раз и являетесь нашим слабым местом, потому что вы пережиток прошлого. Знаете, это как в мчащемся автомобиле, накренившемся на вираже: дрогнешь за рулем — и конец, перевернулся. Мы все должны стать единой, монолитной массой. И никто не смеет дрогнуть или поколебаться, потому что мы — на смертельном вираже. Вам это не понятно?

В восемь утра пришел вертухай. Я надеялась, что он отведет меня в камеру. Я уже просто мечтала о своей любимой, милой, уютной, как родной дом, камере. Но нет. Меня

отвели в уборную. В открытых дверях опять стояла тюремщица. Потом снова завтрак на полу. Вообще-то я удивлялась, что мне дают есть. Видимо, они ставили себе целью, поддержав тело, сломить дух. Без кормежки допрашиваемые часто теряют сознание, и потому от них мало проку.

В кабинете сидел отдохнувший, свеженький Банщик. Снова угрозы, просьбы, «кудряшки» (или «вертуны», кому как нравится), пинки и затычины. А я чувствовала себя все хуже и хуже. Не могла больше одолеть сонливость, едва не падала с табуретки. Тогда он кричал, тряс за плечо. Иногда ему казалось, что я уже полностью созрела, и он подсовывал бумагу: «Подпиши и отправляйся спать»,— шипел в ухо, как Люцифер.

Я запела:

Тысяча рук, тысяча рук,
А сердце на всех одно.

Банщик сделал вид, что ему все равно, что он на это ноль внимания, но, похоже, музыкальностью он не страдал, и пение действовало ему на нервы. И он принялся усердно названивать по телефону.

— Что говоришь? Не слышно! — орал он в трубку, а взор его метал молнии.

Вставай, проклятьем заклейменный
Весь мир голодных и рабов,—

запела я что есть мочи.

— Прекрати петь! Слышишь? А то я сейчас разобью этот телефон о твою башку! — и в трубку: — Позвоню позже.

Когда он снова принялся на меня кричать, махать руками, сыпать бесконечными угрозами, я набрала воздух в легкие и как могла громко продолжала:

Весь мир насилья мы разрушим до основанья,
А затем мы наш, мы новый мир построим,
Кто был ничем, тот станет всем.

Банщик саданул меня кулаком по голове, я упала, но продолжала петь. Мне казалось, что если я перестану, то сделаю все, что они от меня потребуют, и потом сразу умру. Поэтому я пела так, словно от этого зависела моя жизнь. Около моего лица образовалось несколько пар ног. Я почувствовала, что меня тянут сильные руки, скорее даже две или три пары рук... Порог, коридор, дверь. Лязг замка. Камера? Нет, другой резонанс — значит, баня. Удар, я на бетонном полу. Ледяной бич воды стегает мое тело вдоль и поперек. Я захлебываюсь, мне кажется, что я тону. «Я подпишу, подпишу!» — пробую кричать, но голос застревает где-то в гортани.

Вдруг все стихло, вода перестала хлестать. Только бульканье в решетке стока. Голоса в коридоре, шаги... Кто-то ставит меня на ноги. «Идиотка, кретинка!» — это Моравский. Коридор, лестница, снова кабинет... Он тащил меня, как растрепанную тряпичную куклу. Мне невмоготу было усидеть на табуретке, поэтому он оставил меня лежать на полу. С одежды лили струи воды.

Банщик вошел в комнату.

— С чего это вы взяли? Никто мне не звонил.

— Звонили, звонили. Но, вероятно, не дождались и повесили трубку.

— Что она здесь делает? Зачем вы ее сюда приволокли? Пора, наконец, проучить ее как следует.

— Все равно она сейчас ничего не скажет. Она теряет сознание, нужно дать ей передохнуть.

— Тогда сами этим и занимайтесь. А мне пора. Мой рабочий день уже кончился. Может, успею еще на восьмичасовой сеанс. Обещал жене пойти с нею нынче в кино. И не забывайте, что из нее...— тут он понизил голос, минуту-другую что-то шептал Моравскому на ухо, потом крякнул.— Понимаете, потому что тогда...— и опять шепот.

— Слушаюсь, товарищ майор!

Шаги, хлопанье дверей, тишина. Через какое-то время слышу: подходит Моравский. Поднял меня, как младенца, стянул мокрый свитер, блузку, лифчик, юбку... Потом накрыл армейской шинелью.

Когда я проснулась, он спал в кресле за столом с откинутой назад головой. Рот у него был открыт, и какая-то муха непременно желала влезть ему в горло.

— Который час? — спросила я.

Он вскочил, быстрым движением пригладил волосы, взглянул на часы.

— Пять. Ты давно проснулась?

— Пять утра или пять вечера?

— Пять утра.— Приоткрыл дверь, выглянул в коридор, закрыл. Немного успокоился.

Стало быть, я спала семь часов. От лежания на твердом болело тело, но сон здорово подкрепил меня. Попробовала было встать — соскользнула шинель. Руки испуганно взметнулись прикрыть грудь и треугольничек между ногами. Одежда на батарее хорошо высохла. Хотя он уже и видел меня голой, я одевалась торопливо, стоя к нему спиной. В его присутствии я испытывала нормальный стыд, какой испытывает любая женщина в присутствии мужчины. А ведь этот был моим палачом... Это ощущение удивило и растревожило меня. Следовало его как-то побороть. Не спросив, я взяла сигарету.

— Вот скажу майору, что ты позволил мне спать. Что тогда будет?

— Да ничего особенного. Просто он назначит вместо меня кого-нибудь другого, кто тебе этого не позволит.— Он налил из термоса кофе, подал мне.

— А с тобой что будет?

— Не твоя забота.

— Что-то я тебя совсем не понимаю.

— Ты многого еще не понимаешь. Добывание признаний силой или коварством бессмысленно. Я хочу, чтобы ты сделала признание осознанно, в глубоком убеждении, что уразумела, в чем твоя вина.

— А какая моя вина?

— Виной является, например, эгоизм. Для общего дела, для государственных интересов следует поступаться личным. Уважение личности — это, прости, полная ерунда. Буржуазный предрассудок.

— Для тебя — да. Для меня и для моих друзей — наоборот.

— Для Гарлицкого тоже?

— Гарлицкий — только знакомый. Знакомых у меня тьма.

— Наша информация не только от него.

— А-а, ты имеешь в виду ту историю с армейским сортиром? Надеюсь, ты не предполагаешь, что я вожу дружбу с этой деревенской дурой?

— Как ты легко выносишь вердикты! Откуда ты знаешь, что это она?

— Я рассказывала об этом происшествии, когда Витковской еще не было в камере.

— Но вас же все равно было трое.

— Мира? — Я похолодела. Сердце мое оборвалось.— Она вам это рассказала? Нет, нет, не дам себя провести. Я уже неплохо знаю все ваши трюки.

— Зачем бы мне тебя обманывать? Выгоды от этого мне нет.

— Именно что есть. Ты выдаешь мне служебную тайну. Но для чего? А для того, чтобы показать, что все вокруг — свиньи. Что все меня продали, и чтобы я тоже не стеснялась продавать. А это неправда! Есть люди, которые никогда не предают, никогда, и Мира — из их числа.

— Наивная ты. Ты уверена, что все твои друзья — благородные и возвышенные люди. Вот поэтому-то ты и проиграешь.

— А ты в каждом человеке видишь мерзавца, потому что судишь всех по себе.

— Не нужно быть мерзавцем, чтобы совершить нечто в этом плане. У Шайнерт здесь сидит отец. Он когда-то был на дипломатической службе в Италии. У него серьезное сердечное заболевание. Майор обещал, что если она согласится информировать обо всем, что говорится в вашей камере, врач-кардиолог, пользовавший ее отца до ареста, сможет его навещать и в тюрьме. Как видишь, все не так просто.

— Я бы так не могла поступить.

— Она считает, что поступила благородно. Пожертвовала чем-то для спасения своего отца.

— Я бы все равно так не могла,— твердила я, но уже без особой уверенности. В эти минуты впервые с момента ареста я стала сомневаться в смысле своего противостояния.

— Честность не бывает абстрактной, пойми ты.— Он подошел к окну, через решетку всматривался в бездонную черноту.— В определенных обстоятельствах ты сделала бы то же самое. Писавшие о лагерях говорят только о страданиях, героизме, силе духа. О других сторонах человеческого поведения *там* предпочитают умалчивать, потому что они не соответствуют их теории. Чтобы выжить, человек снесет и сделает все. Бытие — это только сумма энергии, которая стремится к самосохранению. Перед угрозой смерти каждый чувствует себя абсолютно свободным, потому что освобождается от морали.

— Ты *там* был?

— Да.

— Страшно? — спросила я после долгого молчания. Он не ответил.

— Я тоже боюсь.

— Боишься?

— Да.

— Смерти?

— Нет.

— Чего же тогда? Чего можно еще бояться?

Я не ответила. Я очень хорошо знала, чего я боюсь, но не хотела, чтобы знал это он.

— Ты веришь в Бога? — спросил он.

— Да... Нет... Вообще не знаю.

— Тогда что же такое в тебе сидит, что ты можешь все это вынести?

— Понимаешь, я очень плохо училась в школе. В наказание меня отправили в интернат, в Варшаву. Когда в 39-м русские вошли во Львов, они вывезли всю мою семью, а я спаслась. Потом, во время Восстания, влюбилась в одного сопляка. Он носил офицерские сапоги с блестящими голенищами, на шее — немецкий автомат... Безумно мне нравился. Я тогда работала в пекарне, в том же доме, где жила. Однажды ночью я сбежала из пекарни и понеслась к своему любимому на баррикаду. Он завел меня в какую-то квартиру, брошенную жильцами, и там на засыпанной битой штукатуркой софе сделал из меня женщину. Мне это очень понравилось с первого же раза... Возвращалась я с душою в пятках, вот, думала, мастер сейчас орать будет, да и у меня самой кошки скребли на совести: я себе тут гуляю, а другие за меня вкалывают. Гляжу, а нашего дома нет. На его месте — груда развалин. Ноги у меня подкосились. Если бы не сбежала я к милому, тоже бы погибла. Села я на развалины, под которыми лежали мой мастер, мои подружки, мои

опекуны, и подумала: нужно вытворять глупости, валять дурака, выкидывать коленца, а рассудительность, здравомыслие и трудолюбие совсем не обязательно вознаграждаются. Тогда я свято поверила в стечение обстоятельств, в случай как нечто высшее, не зависящее от человека. И с тех пор в этом особом смысле я, да, верующая.

Во время «смены» Банщика я чувствовала себя кошмарно. Несколько часов сна и чашка кофе перестали оказывать действие. Я сидела одеревеневшая, ко всему равнодушная, не чувствительная даже к боли. В тот день шло оживленное движение — постоянно входил и выходил Моравский, являлись другие офицеры, тюремщики. Двери все время оставались открытыми. По коридору шли люди. Слышались восклицания, крики. Слова падали с потолка, выскакивали из-под пола, барабанили где-то у меня внутри. «Шлюха, пуля в лоб, надо кончать, труба тебе»... Я знала, что это в самом деле конец, что больше я уже не выдержу — вот-вот потеряю сознание и либо умру, либо подпишу все, что бы мне ни подсунули. Но — о, чудо — мне ничего не подсовывали.

Кто-то дернул меня за плечо. Иду по коридору. Цепочка людей.. Кто-то машет мне рукой... Я знаю это лицо, но кому оно принадлежит? Голые женщины лицом к стене. Одна обернулась, сказала «прости», когда я проходила мимо... Другая сунула мне в руку пайку хлеба и перекрестила... Топот ног на железной лестнице. Прохожу через толпу голых людей в подвале. Тюремщики запихивают их в камеры, откручивают громадные вентили у дверей. Раздается громкий свист, как после взрыва, вылетают огромные клубы пара. Меня вталкивают в белую раскаленную дыру. Вода бьет в лицо, валит с ног. Я поднимаюсь, двигаюсь к стене, вжимаюсь в нее, снова падаю, захлебываюсь водой, пеной, течением меня несет куда-то, сверху льет дождь. Ступени, заваленные телами, каскадом низвергается вода, бухает пар, нестройный вой из тысячи грудных клеток, колыщущаяся, одержимая безумием толпа. Дверь раскалывается, из нее вырывается рычащий, зеленый водяной вал, сшибает меня с ног, течение уносит лестницей куда-то вниз, вниз, в стоки... «Это сон, это сон».

— Никакой не сон. Проснись! Проснись!

Я увидела над собой лицо надзирательницы. «Вставай!» Я попробовала, но не смогла. Она подняла меня, как будто я была мешком с картошкой, и вынесла в пустой и тихий коридор.

— А где остальные? Что с ними стало?

— Стоять! — она прислонила меня к стене. Легко ударила по лицу.— Да проснись ты!

Вода стекала с меня ручьями. Прошли века. На лестнице раздавались шум, крики. Два тюремщика волокли извивающегося, вопящего в голос мужчину в исподнем... Я знала его лицо... Он кричал: «Не убивайте меня! Умоляю, не убивайте!» Его сильное, широкое лицо было мокрым от пота. А может, от слез? Его отвели в баню. Туда же вошел офицер в кителе и фуражке с тонким ремешком под подбородком. Через секунду раздались два выстрела. Мне показалось, что пули прошли сквозь мое тело.

Дверь открылась. Вышел офицер с пистолетом в руке. «Двигайся!» — заорала тюремщица и толкнула меня. На мокром бетонном полу лежал мужчина. Офицер взвел курок и стал целиться в мою голову. Конец, подумала я. Конец всему. Выходит, они не шутили. В этих подвалах в самом деле убивают людей. Ну что ж, вот и кончится кошмар. А может быть, кончится сон? Это наверняка сон. Я проснусь, когда пистолет выстрелит, повторяла я про себя, как заклинание. Прямо передо мной голубые глаза молодого офицера, окаймленные длинными, как у женщины, ресницами. Его палец на курке... Когда он решится? Когда я проснусь? Хоть бы...

— У вас последний шанс — раздался из-за спины лейтенанта голос Банщика.— Если сейчас не примете решение, приговор будет приведен в исполнение.

Внезапно выскочил Моравский, схватил меня за локоть.

— Признаешься? Признаешься? Отвечай!

— В ч-чем?

— В своей вине. Признаешь себя виновной?

Голос у меня пропал, и я стала кивать головой.

— Врешь! Ты должна говорить правду!

— Я говорю...

— Это неправда!

— А ч-что же?

— Признаешь ли себя виновной?

— Да...

— Ты притворяешься...

— Не притворяюсь...

— Притворяешься! — визжал он мне в ухо.

— Д-да, п-притворяюсь...

Его рука упала в жесте отчаяния. Видно, он понял, что до правды не достучится: я буду повторять все, что они мне прикажут. По-своему он хотел меня спасти, спасти морально: искренняя вера в свою вину и открытое признание в ней еще могли защитить меня от вечного презрения истории.

Неожиданно я рассмеялась — в такой ситуации это выглядело, наверное, дико. Скорее всего они подумали, что я тронулась. Вперили в меня свои грозные взоры, а потом отвели их туда, куда смотрела я: «труп» двигался! Видимо, артисту стало холодно и неудобно лежать в одном положении — дискуссия над его останками явно затягивалась,— он и перевернулся на другой бок. Банщик подскочил, и ну бить его ногами куда ни попадя: «Ах, ты сволочь, сраная скотина, я научу тебя». «Труп» застонал, но после нескольких ударов перестал двигаться. Я не могла унять смех, хохотала все громче и громче, до того, что свалилась

и, корчась, извиваясь, истерически рычала и взвизгивала, как недорезанная свинья. Надзиратели потащили меня наверх.

Камера была пуста: все вещи, кроме моих, исчезли. Когда я пришла в себя, стала барабанить в дверь: «Где Мира? Где Мира? Мира! Мира! Мира!» Мне казалось, без нее я сойду с ума. Я позарез нуждалась в ней. Но никто не отвечал. Я стучала все слабее, кричала все тише, пока, еле живая, не сползла под дверью на пол.

Пришли недели покоя. Ничто не нарушало моего одиночества. Я ослабела, похудела. В последние месяцы мой организм лишился тех жизненных запасов, с которыми я пришла в тюрьму. Волосы стали выпадать целыми прядями, на коже лица и груди появилась короста, десны кровоточили. Когда меня арестовали, при мне было совсем мало денег. Поэтому я ничего не могла купить в тюремном ларьке, даже если бы получила на то разрешение. Передач мне по-прежнему не приносили. В шесть утра давали хлеб. Он был такой клеклый и такой непропеченный, что я без труда делила его ложкой на три порции — «завтрак», «обед» и «ужин». Но мне никогда не хватало воли: уже в полдень все бывало съедено. По вечерам болью ныл пустой желудок. Я пробовала унять голод тем, что, как младенец, сосала палец. Бóльшую часть дня я сидела, тупо уставившись в клочок неба над фанерным «намордником». Из больницы по-прежнему доносились страшные вопли, но я уже к ним привыкла. В шесть вечера происходила смена тюремного караула. Под моим окном, по-видимому, находилась скамейка. Оттуда часто слышались веселые голоса охранников и молодых девчат с кухни. Я завидовала их общению с мужчинами. Меня преследовала мечта о ласках Костека. Как я уже говорила, на ночь в камерах свет не гасился, заключенным полагалось спать, положив руки поверх одеяла. Время от времени надзиратель заглядывал в «волчок», чтобы проверить, все ли в порядке. Если замечал, что зэк нормально укрылся одеялом, тотчас будил его. Я приспособилась между двумя обходами засовывать руку между ног и быстро доводить себя до короткой, жалкой дрожи, проделывала это ежевечерне и потом сразу засыпала. После очень длинного перерыва — мне казалось, что прошла вечность — меня вызвали наверх. Моравский приказал сесть, угостил сигаретой и кофе. Некоторое время вглядывался в меня так, будто сомневался, стоит ли начинать со мной разговор. «Ставлю тебя в известность, что твое дело целиком переходит ко мне». Я пожала плечами.

— Тебе все равно?

— А что с майором?

— Он занят чем-то другим. Прочитай это,— через стол передал какую-то официальную бумагу.

— В наказание, наверное, что ему со мной не повезло. Повестка.

Я уставилась в бумагу. Мне было неясно, какая может быть связь между Францишеком Завадой и этой повесткой.

— Что за повестка? О чем речь?

— Твой муж подал на развод.

— Ага. Ваша работа. Подделка. Знаю я ваши приемчики.

Моравский делал вид, что страшно занят перекладыванием авторучки из одного кармана в другой, а потом тщательной очисткой носа с помощью носового платка.

— Я предполагал, что ты не поверишь, поэтому вызвал его сюда, чтобы он сам лично сказал тебе об этом. Но если не хочешь, можешь с ним не встречаться,— добавил он, видя, как я каменею.— На всякий случай он тут, в соседней комнате.

Он нажал кнопку, и через минуту охранник вводил Костека. Моравский деликатно вышел, даже дверь за собой закрыл.

Мы молча стояли друг против друга. И тут я поняла, как страшно выгляжу: прямые, как солома, давно немытые волосы, короста на лице, землистый цвет кожи, грязная, выношенная одежда... На нем был светлый, почти белый пыльник, от него исходил запах одеколона, хорошего алкоголя, вымытости — словом, запах свободы.

Должно быть, мой вид его потряс. Он вздрогнул, схватил меня за руку, притянул к себе. Теперь, когда навязчивая мечта стала явью, оказалось, что я не чувствую никакого волнения. Мои тело и душа никак на это событие не откликнулись. Никак.

— Тоня, Тоня, как ты, что с твоим здоровьем? — он говорил быстро, немного как-то по-дурацки.— Все ли в порядке? — Я видела, что он с трудом меня узнавал. Еще бы! Я уже не была та веселая, заводная девица, которую он знал, на которой совсем недавно женился.— Тоня, что происходит? — тряс он меня, а я стояла неподвижно, сгорбленная, с обвисшими руками и с выражением недоумка на лице.

Потом отпустил меня, нервным движением вынул сигареты, закурил.

— Извини,— сообразил все-таки и протянул пачку, но я не прореагировала. Он прошелся по кабинету каким-то прыгающим шагом, как будто его мучила глубокая икота.

— У тебя пропал голос?

— Нет.

Он смотрел на дерево за окном — в облетающей кроне сверготали воробьи.

— Видишь, как все вышло... Сначала я не знал, где ты, что с тобой,— начал он.— Думал: несчастный случай, какое-то происшествие. Ты не можешь представить, как я тогда страдал.

Едва не свихнулся. Вдруг однажды пришли к нам с обыском. Перевернули все вверх ногами и ушли, не сказав ни единого слова. Наконец, меня вызвали в гэбэ на Кошикову. Офицер сообщил, что ты арестована по подозрению в шпионаже. Ты — шпионка? Диверсантка? Совершеннейшая чушь.

Поскольку я ничему не поверил, он показал мне твои признания с твоей же собственноручной подписью. Какой я был кретин! Ты столько времени обманывала меня! Была любовницей Ольхи, спала с этим болваном, с этим ублюдком Витусем Леманьским... Понимаешь ли ты, какой это был для меня удар? Моя жена — любовница каких-то жалких типов! Как ты вообще могла пойти на это? Я считал, что ты меня любишь, что тебе со мной хорошо. А ты, оказывается, трахаешься с кем попало. Ну, я понимаю, тебе бы этого захотелось, если бы, скажем, я был болен и не мог... Тогда — другое дело, в конце концов, может быть, я бы тебя и понял... А тут: спокойно, цинично, как девка, ты отправляешься от меня к другим и, не остыв от них, снова ложишься в мою постель... Знай же: я никогда тебе этого не прощу. Ты так глупо, так бездарно перечеркнула наш брак. Я вообще не хочу больше тебя знать. И, собственно, пришел-то я сюда, чтобы сказать это тебе в глаза, а развод я могу получить и заочно. Это все...

Он раздавил сигарету в пепельнице. Закурил новую. Но,однако же,не уходил, как будто у него было еще что сказать мне. Или он рассчитывал, что каким-нибудь чудесным образом я докажу ему, как дважды два четыре, что все это глупые выдумки и ничего такого на самом деле не было.

— Да отвечай же ты! — заорал он в нетерпении.— Скажи что-нибудь, черт тебя побери! А меня будто паралич разбил.

— Костек,— сказала я тихо.— Костек.— И все. Больше ничего не приходило в голову. Должен же он меня понять. А он постоял, в сердцах бросил сигарету на ковер и выбежал из комнаты.

Через минуту вернулся Моравский. Ему не было необходимости спрашивать, что произошло. Я пялилась на дымящийся окурок, как загипнотизированная змеей лягушка, раскачиваясь из стороны в сторону и заламывая пальцы. Дрожала я так, будто стояла под струей ледяной воды.

— Видишь,— произнес он наконец,— как иногда складывается жизнь. Идеальных людей в мире не существует. Возвращайся в камеру. Задумайся над этим.— В его голосе не было ни сочувствия, ни злорадства. Он был равнодушен и деловит. По крайней мере, старался казаться таковым. Нажал кнопку.— Ага, чуть не забыл. Принесите это сюда,— приказал появившемуся охраннику. Охранник вышел и через минуту вернулся с большим свертком.— От твоего мужа.

Я согнулась под его тяжестью, но не оттого, что сверток был особенно тяжелый. В камере я швырнула его к стенке — посыпались колбаса, сало, хлеб, фрукты. На полу растеклась лужица яичного желтка... Внимательным взглядом я обвела все, что находилось в камере — стол, миску, койку, одеяло... Взяла одеяло и принялась разрывать его полосами. Работа шла трудно. За эти месяцы я потеряла много сил. Попробовала связать полосы в единый жгут, но жгут больше напоминал какую-то бесформенную кучу тряпья. Узлы расходились при малейшем натяжении. Стекло! Но стекло закрывала сетка. Даже если бы я его разбила, сквозь нее невозможно протащить и маленький осколок. Тогда я взяла алюминиевую ложку и начала точить ее о стену. Скоро в штукатурке образовалась дыра, а край ложки заострился на самую малость. Я стала точить ее о парашу. По спине потекли струи пота, но дело стало подвигаться. Возможно, оно бы мне, в конце концов, и удалось, но внезапно распахнулась дверь, вошли две надзирательницы. Приказали раздеться догола и устроили «гинекологический» шмон. Перетряхнули также одежду, постель, заглянули во все углы. Они ушли, но «волчок» в двери оставался открытым: бдительное око следило за каждым моим движением.

Когда утром тюремщик вошел в камеру, впервые за все время я увидела у него выражение, явно не соответствовавшее инструкциям: на столе стоял нетронутый ужин, на полу валялись продукты из передачи. Как он должен был все это понять? Кроме того, он не мог не заметить, что глаза мои блестят, губы запеклись и дышу я со свистом, как бывает при высокой температуре. Через какое-то время появился Моравский и с ним другой мужчина. Другой послушал мой пульс, вывернул веко. Потом я почувствовала, что меня перекладывают с постели на что-то другое, несут коридорами, по лестницам. На мгновение лицо мое обдул порыв свежего ветра, и снова скрежет отпираемых замков, дальние незнакомые шумы, рядом кто-то монотонно скулит, очень похоже на звук надуваемой велосипедной шины. Потом меня укололи в руку.

— Я не хочу сюда,— шевелю губами, меня никто не слышит.

— Очень тяжелое состояние,— говорил Моравскому врач.— Похоже на менингит. Плохо, что у нее совсем нет воли к жизни. Поэтому она умрет.

— Она слишком важный свидетель, чтобы можно было позволить ей умереть. Отвечаете за нее своей головой.

— Я? Головой? — удивился врач.— Моя голова и так уже давно пропащая.

— Сделайте все возможное.

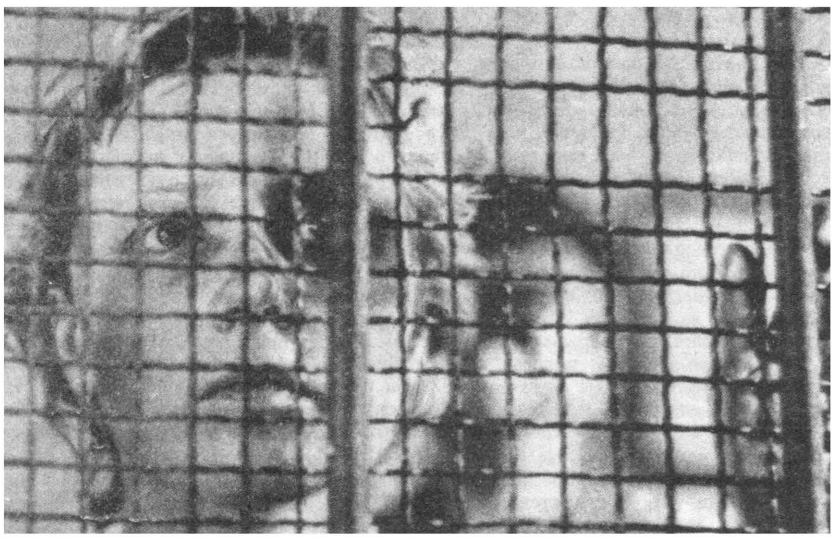
— Вы же сами знаете, что у нас ничего нет. Уже полгода, как не могу допроситься морфия. Поэтому они так воют.

— Составьте список всех необходимых вещей. Сегодня же все получите.

Я пролежала без сознания несколько недель. В придачу ко всему схлопотала еще и воспаление легких. Когда пришла в себя, увидела, что нахожусь в палате, где еще семь кроватей. На некоторых больные лежат по двое, валетом. Белье — было белье! — имело сероватый оттенок, стены окрашены потрескавшейся буро-зеленой масляной краской. С разрисованного протечками потолка свисала лампочка, густо засиженная мухами. Обритая наголо фигура в рваной с пятнами одежде внимательно всматривалась в меня. «О-о-о! — она обнажила в улыбке черную яму рта с двумя желтыми клыками.— Живая! А говорили, что дашь дуба. Сильная ты. Кому быть повешену, тот не утонет». И громко захохотала. Откуда-то простонали: «Да тихо там! Заткнись!» Через окно с решетками, но без фанеры светило солнце. Частички пыли лениво кружились в его лучах.

— Где я?
— В больнице, принцесса, в больнице.
— В какой больнице?
— Заболела ты...
— А где эта больница находится?
— Под психическую косишь? В Варшаве.
— Я еще в... в... в тюрьме? — спросила я в тайной надежде, что меня высмеют за эти слова.
— А где же еще? Ясно, в тюряге.
— Который сейчас час?
— Обед уже кончился.
— А число? Месяц?
— Рождество на носу.

В дверях стоял Моравский. Стремительно подошел, увидев, что я лежу с открытыми глазами.



Не мог скрыть радости: «Значит, вы проснулись? Как самочувствие?» Я молчала. «Скажите, если что-нибудь нужно, я принесу». Я отвернулась. «Может быть, вы в чем-то нуждаетесь. Ну, не знаю... Скажите же». Потом я услыхала, что он, наконец, ушел.

— Он все время сюда приходил,— сказала лысая.— Вначале, бывало, и по два раза в день. Сестры говорят, что ты вроде важная птица.
— А год какой?
— Что значит какой?
— Какой сейчас год? Пятьдесят второй?
— А я знаю? Мне все равно. Я здесь пожизненно,— она опять рассмеялась. Кто-то под окном хрипло засвистел, зашелся в страшном кашле, отхаркнул мокроту, потом долго-долго стонал.
— Как я выгляжу? — слабой рукой я дотронулась до лица, волос.— У вас случайно нет зеркальца?
— Принцесса просит зеркальце? Чтобы жилы себе порезать, да?
— Просто хотела посмотреться.
— Может, ты и посмотреться, а другие только и думают, как бы резануться. Нечего тебе в него смотреться. Красота твоя неписаная, как говорится, без пятнадцати покойник.

Через два дня я самостоятельно поднялась и, держась за стены и спинки кроватей, дотащилась до уборной. Там налила в миску воды, ополоснула лицо. Потом вышла в коридор. Заглянула в маленький процедурный кабинет. Там сидел старый врач из зэков. «Вам рано вставать с постели».— «Как-нибудь справлюсь»,— хорохорилась я. По другую сторону коридора двери вели во вторую палату. Здесь тоже лежали по двое на кровати. На табуретке под окном сидела худая всклокоченная женщина. У нее были рыжие волосы: Мира! «Мира!!! Бог мой, Мира!» — закричала я. Она не шелохнулась. Я заковыляла к ней, шаркая ногами, словно древняя старуха. Подошла, обняла ее.

— Мира, родная, что с тобой произошло?
— Прошу ко мне не прикасаться.
— Все это время я думала о тебе, мне тебя ужасно не хватало...
— Прошу ко мне не прикасаться,— повторила она.

— Что ты, Мира, ведь это же я...

— Знаю, что ты.— Она смотрела сквозь меня, как в пустоту.

— Как твое здоровье? Что у тебя болит?

— Я здорова. У меня ничего не болит. Чувствую себя отлично. Сейчас буду спать,— все это она произносила, как говорящий автомат. Кончив, повалилась на бок.

— Родная, вглядись в меня внимательно. Это я, Тоня. Наверное, немного изменилась, но ты узнала меня, правда?

— Узнала. Сейчас я буду спать.

— Пожалуйста, поговори со мной. Ты ведь на меня не обижаешься? Я на тебя тоже.

— Когда проснусь, буду есть.— Она улеглась в кровати в позе эмбриона. Она пребывала в полной прострации. Меня воспринимала как постороннего человека. Я дотронулась до ее щеки.

— Прошу ко мне не прикасаться,— снова, как заведенная, произнесла она.

Пришла сестра делать уколы. «Прошу ко мне не прикасаться»,— долдонила Мира свое, но поскольку к ней все-таки прикасались, она впала в буйство, дралась, бросалась на сестру. Когда я попробовала ее утихомирить, она меня укусила. Из ее горла вдруг вырвался чудовищный нечеловеческий крик, слышный, наверное, по всей тюрьме.

Потрясенная душевно, измученная физически, я еле добралась до кровати, упала на нее, спрятала голову в подушку. Кто-то легонько ткнул меня в плечо. «Держи, принцесса, только никому не давай». И лысая что-то быстро мне сунула. Это было зеркало.

— Дзивишек Антонина! На допрос! — проорала от двери сестра. Сердце у меня оборвалось: опять начинается! В процедурном кабинете на кушетке сидел Моравский. Он сразу заметил во мне перемены.

— Сегодня ты значительно лучше выглядишь, у тебя уже снова блестят глаза... Я тут принес кое-что почитать.— Выложил на стол стопку трепанных, зачитанных книжек.

— «Дикарка»? Тут была «Дикарка»? — изумилась я.

— Ну не обязательно тут, существует еще пара других библиотек, не так ли? — Немного помолчали.

— Что вы сделали с Мирой? Почему она в таком состоянии?

— Не знаю. Я никогда ее не допрашивал.

— Но ведь тебе известно, на что способны другие.

— Трудно однозначно охарактеризовать причины психических нарушений. Ты ведь и сама это понимаешь.

— Это вы ее довели до такого состояния, ваши методы.

— Я, как ты помнишь, никогда не считал достойными методы майора Завады.

— Все вы одним мирром мазаны. Ты, он...

— Я был решительно против его методов вести дело.

— А что ты сделал, чтобы этому помешать?

— Я пришел передать эти книжки.— Он встал, опасаясь, очевидно, что разговор продолжится в неприятном для него направлении.

— Что с моим делом? Отпустите вы меня когда-нибудь?

— Пока никаких новых распоряжений на твой счет у меня нет. Наберись терпения. Держись.— Помахал мне рукой и скрылся за дверью.

Я еще долго сидела в пустой комнате. А ведь он не относился ко мне просто как к заключенной, важной свидетельнице в политическом процессе, на котором можно отхватить очередную звездочку на погоны... Только сейчас я мысленно собрала воедино разрозненные его высказывания и поступки: кофе из термоса, то, что разрешил мне спать во время «конвейера», вызволение из «бани» благодаря трюку с липовым телефонным звонком Банщику, сегодня эти книжки. С другой стороны, он свято верил, что в новом социалистическом обществе таким персонажам, как я, не должно быть места, потому что мы враждебны ему, этому обществу. То есть я была его врагом, мы стояли по разные стороны баррикады. Кто не с нами, тот против нас, как он однажды сформулировал это. Причем и там и тут он был абсолютно искренен. Кем вообще был этот человек? Есть ли у него жена, семья, дети? Интуитивно я чувствовала в нем какой-то постоянно углублявшийся внутренний разлад. С чем-то в себе он отчаянно боролся. Его визиты стали единственными светлыми минутами в страшной больничной жизни. Я ловила себя на том, что жду его; если он не являлся несколько дней кряду, начинала беспокоиться. Я приходила в ужас от того, что со мной происходило: мой мучитель, мой палач становился самым близким мне человеком. Кроме него у меня уже не было никого в целом свете. Я пробовала от этого избавиться, заставляла себя вспоминать его крики, ругань, пощечины, уговаривала себя, что только полный ублюдок может стелиться перед такой гадиной, как Банщик. Но факт оставался фактом: он один проявлял обо мне заботу.

Как-то вечером я читала в процедурке «Отца Горио». Открылась дверь, и вошел Моравский с таинственной миной на лице. Одну руку он держал за спиной. Приблизился и неожиданно поднес к моему носу еловую ветку. В комнате запахло лесом и праздниками... Тогда я поняла — сегодня сочельник!

— Желаю всего-всего, чего тебе недостает.— Он поставил веточку в какую-то банку, достал из кармана маленькую серебристую звездочку, повесил ее на самом длинном побеге. А потом вручил мне крошечный сверточек. Я развернула — помада!

Стало быть, так. Если бы у него были семья, близкие, сейчас бы он был с ними. Машинально, в знак обычной благодарности и сожаления о том, что сама не подумала о подарке для него, я взяла его за

руку. На мгновение мы застыли в этой довольно-таки нелепой позе. Он мог отнять свою руку, но не сделал этого. Я поднесла его ладонь к своему лицу. По моим щекам потоками потекли слезы. Я уже стала забывать, как плачут, больше года не могла выдавить из себя ни слезинки... И вдруг на меня снизошло отдохновение: исчезла тюрьма, окружающее вновь приобрело человеческое измерение. Мы одновременно сели на грязную клеенчатую кушетку. Наши губы встретились. В груди вдруг лопнул какой-то глухо запаянный сосуд, и живительное тепло разлилось по всему телу. Я обняла его, притянула к себе. Он прильнул резко, судорожно, отчаянно. Дальнейшее произошло само собой, как нельзя более естественно и в то же время фантастично, будто в моих тюремных снах.

Костел был современный, строгий, только что отстроенный. Колонны сделаны из бугристого бетона. Когда зазвучал электрический орган, ниша в самом низу алтаря выплюнула — именно выплюнула, другое слово здесь не подходит — гроб на платформе с колесиками. Гроб, как живой, выкатился на середину предела.

После отпевания, перед храмом его поставили на высокую тележку. Вокруг было пасмурно и пустынно — ни кустов, ни деревьев, лишь низкий лес крестов из жести. Костек ждал с огромным букетом пунцовых роз. В лацкан плаща у него была вдета черная лента.

Выстроилась процессия: впереди служка с крестом, ксендз под зонтом, два могильщика, тянувших тележку. За гробом — Малгожата с Магдой, Костек и еще человек десять.

Въехали в поперечную аллею. Около вырытой могилы, опираясь на лопаты, ждали еще двое. Хорошо поставленным головом ксендз отчитал молитву, побрызгал присутствующих святой водой, бросил на крышку гроба горсть земли и быстро ушел вместе со служкой: с неба начинало капать. От траурной группы отделилось еще несколько человек. Могильщики протянули под гробом холщовые полотнища и стали опускать его. Один край за что-то зацепился — может быть, за корень? —, могильщик спрыгнул вниз, чтобы поправить. Но все равно что-то не пускало. Могильщики тихо переругивались, дождь усиливался. Наконец, гроб встал на дно. Костек бросил на него ворох своих роз. И в тот же момент туда с грохотом полетели тяжелые комья земли. Цветы смяло и засыпало. Малгожата чувствовала, что слезы жгут глаза. Отец крепко обнял ее. Она положила голову ему на плечо. Магда пряталась в полах ее плаща. Могильщики укрепили рейками землю — получился маленький холмик. В него они воткнули черную табличку: «Новопреставленная Антонина Дзивишек, жила 54 года, спи спокойно», уложили цветы, венки, расправили ленты «дорогой маме и бабушке» и подошли за деньгами. Костек и Малгожата очнулись в немного неловкой для них позиции и отстранились друг от друга. Они уже оставались одни. Только к соседним памятникам, как голодные птички зимой, примостились три старушки, наблюдавшие происходящее с живейшим интересом. Костек достал бумажник, расплатился, могильщики отошли. Дождь упрямо сеял.

— У меня же с собой есть зонт,— вдруг вспомнил Костек и тотчас раскрыл его. Но они уже промокли.— Пошли?

— Сейчас...

— Ах, да. Это для тебя.— Он вынул из дипломата запечатанный толстый конверт.

— Что это?

— Увидишь. Мама просила тебе передать, если с нею что-нибудь случится. Идем, а то совсем вымокнем.

Она разорвала конверт. В нем была школьная тетрадь, исписанная мелким, неровным почерком. «Я, Антонина Дзивишек, девичья фамилия Яблоновская, родилась во Львове 1 апреля 1926 года. Мой отец Хенрык...» — прочитала она вслух. Автобиография? «Перед самой войной отец отправил меня в Варшаву, в школу с интернатом»... Это для меня? А ты читал?

Костек кивнул: «Конечно. Пошли, я подвезу вас, у меня машина».

— Нет, папа, спасибо, я бы хотела сейчас побыть одна.

Уже шел 1953 год. Я вернулась в камеру. Не в свою старую, а в другую. Если бы не регулярно доставляемая еда, можно было подумать, что обо мне забыли. Я больше не мечтала о свободе. Мне некуда и не к кому было возвращаться. Дни напролет я читала и читала. Вертухай приносил книги целыми пачками. Я полностью переселилась в мир Павки Корчагина, Цезаря Барыки[11], Анны Карениной. Реальность утратила всякое значение, она даже как бы вовсе исчезла.

Помимо меня, в этой камере сидели еще семь женщин.

Однажды у меня случился приступ рвоты. Сначала я подумала, что это результат плохой пищи. Но на второй, а потом и на третий день все повторилось. Я отчаянно гнала от себя страшное подозрение, но скоро сомнениям пришел конец: я была беременна! Сознание, что ношу под сердцем ребенка чужого мужчины, моего мучителя, независимо от того, что в последнее время он много для меня сделал, повергало меня в отчаяние. Пока мне удавалось скрыть свое положение от сокамерниц, но как долго это будет возможно? Что дальше? Самоубийство? Это очень непросто, как я уже убедилась на собственном опыте. В любом случае нет надежного способа «успешно» провести акцию. В больнице я видала тех, кто глотал сломанные ложки, английские булавки, кто пробовал вскрыть вены заржавленным краем параши. К тому же убить себя — пожалуйста, но чем виноват ребенок?

[11] Цезарь Барыка — главный персонаж романа Стефана Жеромского «Канун весны».

И вот я вызвала охранника и заявила, что мне срочно нужно увидеть поручика Моравского, чтобы сделать важное признание.

— Капитана Моравского,— буркнул тюремщик. Выходит, он все-таки получил звездочку. Уж не за то ли, что удачно подсидел Банщика?! Оказывается, он еще больший подлец, чем я предполагала.

Через несколько дней меня вызвали в кабинет, в котором я раньше не бывала. В углу, у столика сидел молодой мужчина. Перед ним лежали стопка бумаги и авторучка. Моравский не имел желания оставаться со мной наедине. Видимо, он боялся, что я начну качать права и захочу использовать то, что между нами произошло, чтобы добиваться каких-нибудь послаблений, которые он не может гарантировать, или вообще требовать освобождения. А может быть, он попросту боялся опять расчувствоваться.

— Я должна с вами поговорить с глазу на глаз.

— По всем вопросам вы можете высказываться открыто.

— По всем — не могу.

— Заверяю вас, что можете. Слушаю вас.— Он по-прежнему не принимал в расчет моей дерзости.

— Не пожалеть бы тебе потом...

Моравский бросил на меня испепеляющий взор, но отослал протоколиста.

— Что это ты себе вообразила? — завопил он приглушенным голосом, когда мы остались одни и он удостоверился, что никто нас не подслушивает.— Слишком много ты себе со мной позволяешь! Что было, то было, но лучше тебе об этом навсегда забыть!

— Хотела бы, да не могу. Я беременна.

Последняя фраза прозвучала для него, как гром среди ясного неба. Он сделал несколько удивительных, нескоординированных жестов, как будто у него внутри соскочила какая-то шайба и он потерял управление своими конечностями. Потом еще раз выглянул за дверь, чтобы убедиться, что коридор пуст. Вообще-то он мог этого ожидать, но, как видно, не ожидал.

— Ты уверена в этом?

— Да.

— ...твою мать! Надо же! — Я смотрела на него с сочувствием. Он был жалок, как большинство мужчин в этой ситуации.— Но существуют какие-то женские, домашние способы...— пролепетал он с надеждой.

— Здесь это не пройдет. Слишком много крови.

— Да, да, начнут спрашивать, откуда, кто отец...— только сейчас до него стала доходить безвыходность положения.

— Если тебя только это тревожит, даю слово, никому не скажу, что это от тебя.

— Тебя заставят.

— Ага, испугался? — я позволила себе немного над ним позлорадствовать.— Не сумели заставить оклеветать Ольху, не заставят и теперь.

Это ему что-то припомнило. Он поднял на меня глаза совершенно отчаявшегося человека.

— Ольху расстреляли... И Протакевича. И Крысяка. Всю группу,— закончил едва слышно.

— Когда?

— В декабре, когда ты болела.

Я до крови прикусила губу. Воробьи за окном чирикали так же, как и год назад. Точка. Значит, все напрасно. Все мое упорство оказалось ни к чему.

— Боже, какая же ты сволочь...— проговорила я тихо, без злости, без ненависти. Какой от них теперь прок? — Ты ведь участвовал в убийстве невинных людей.

— Я не участвовал. И никак не мог повлиять на это.

Я молчала.

— Я даже не думал, что до этого дойдет,— продолжал он осторожно, мягко, словно боялся нового приступа моего бешенства. Ему очень важно было убедить меня, но еще важнее поверить в это самому.— Было много случаев, когда приговаривали к смерти, чтобы как следует напугать, а потом заменяли приговор на пожизненное заключение или даже на пятнадцать лет. Мне казалось, что и с ними поступят так же. Честное слово. Откуда я мог знать?..

— Господи, и от тебя я должна родить ребенка! — я встала и направилась к двери.

— Подожди, Тоня.— Он опередил меня, схватил за руку.— Я правда не хочу, чтобы ты так обо мне думала. Поверь, прошу тебя.

— Пусти.

— Ты заблуждаешься, глубоко заблуждаешься, если думаешь...

Я пыталась вырваться от него, он не пускал, началась возня, почти что драка. Мне удалось нажать кнопку на его столе, и он сразу отскочил. Вошел конвоир. Я вернулась в камеру.

Беременность развивалась. Когда живот вырос, тайное стало явным. Меня вызвали к начальнику тюрьмы.

На стене его кабинета висел портрет Сталина, перетянутый по углу черным крепом.

— Умер Сталин? — заорала я в таком изумлении, как будто вождь всего прогрессивного человечества в самом деле должен был быть бессмертным.

— Да, товарищ Сталин умер. Вечная ему память. Но дело его живет, его продолжат другие.— Он скорбно умолк. Потом посмотрел на мой живот.— Как это случилось?

— Не знаю.

— То есть как не знаете?

— Я болела. В больнице долго лежала без сознания. Видимо, кто-то тогда меня изнасиловал.

— Изнасиловал,— он покивал головой. Вероятно, в тот день у него и вправду было не очень веселое настроение.— Тут для вас передача и письмо.

— От кого? У меня нет семьи.

Адрес на конверте был написан на машинке, на марке стоял штамп Варшавы. Я вытащила листок — текст на нем тоже был машинописным.

— Потом прочитаете. Забирайте все,— произнес он как-то уж очень меланхолично.

«...Проходят часы, дни, месяцы, каждый день встает солнце, и каждый день оно заходит; я съедаю завтрак, обед, ужин. Иду на работу и возвращаюсь с нее. Это все. Вся моя жизнь. И день ото дня я все больше чувствую, будто погружаюсь в зыбучий песок,— читала я в своей камере.— Каждый ведет свой отдельный бой во имя больших и малых идей. Временами мне кажется, что я должен был покинуть поле битвы, прежде чем был совершен первый компромисс. Я часто всматриваюсь в себя и думаю: неужели это я? Оглядываюсь вокруг и изумляюсь: неужели это называется любовь, это ненависть, а это одиночество? И все же, знаешь, если оглянуться на прожитое, то следует признать, что в нем все-таки были и свой смысл, и свои принципы, и также некая коварная штука, дар сатаны, проклятая способность человека оценивать свои поступки лишь после того, как они совершены». Подписано было одной буквой — Т.

Роды произошли в конце августа 1953 года в тюремной больнице, в общей палате среди сумасшедших, несостоявшихся самоубийц и проституток, гнивших от сифилиса. Тадеуш стоял в коридоре и слушал, как я кричу. Когда прозвучал плач ребенка, он пулей влетел к нам. Завороженно смотрел на крошечное, в крови существо, все еще не в состоянии поверить в факт своего отцовства. По его лицу катились крупные светлые слезы.

— Назовем ее Малгожата, хорошо? — произнес он только что не всхлипывая.— Это имя приносит счастье. Его носила моя мать.

— Выкатывайтесь отсюда, черт вас подери! — орала сестра, больше походившая на мясника.

Он склонился ко мне, нежно поцеловал в лоб. В дверях обернулся, помахал рукой. У него был вид абсолютно счастливого человека. Про себя, однако, я этого сказать не могла.

Вскоре меня поместили в камеру дочек-матерей. Там сидели женщины, которые или родили в тюрьме, или были арестованы вскоре после родов. В основном это были уголовницы. Но были и политические. Условия были чудовищные, но детям давали немножко молока. Я постоянно получала передачи, разумеется, от Тадеуша. Он столько всего присылал, что перепадало и сокамерницам. А еще приходили письма. Редкий день, когда я не получала от него письма.

Рождение ребенка глубоко потрясло Тадеуша. С той минуты он стал как-то удивительно себя вести, почти не таился. После смерти Сталина все зашаталось, лишилось привычных жестких очертаний.

Заметно полегчал тюремный режим. Теперь были душ и прогулки. Никого не интересовали такие пустяки, как любовь офицера к заключенной. Под самим гэбэ начинала дрожать земля. Карьере Моравского приходил конец, его, я думаю, могли арестовать. Он, однако, не придавал всему этому значения.

25 сентября 1954 года он пришел ко мне неожиданно. Казалось, его теперь ничего не стесняет. Он обнимал Малгосю, играл с ней, целовал, смеялся, когда ему казалось, что она сделала что-то очень забавное. Но я почувствовала: внутренне он натянут, как струна.

— Что-то происходит? — спросила я.

— Нет, нет. Ничего существенного.

— Тебе грозит арест?

— Не знаю. Возможно. Но теперь это неважно.

— А что важно?

— Ты, она,— кивнул на ребенка.

— Все уладится,— пыталась я его утешить. Ничего более умного мне в голову не приходило. Да ведь я не знала, что по-настоящему с ним происходит, чем он удручен.

— Что с тобой?

Он отвернулся и быстро вышел, как будто боялся задержаться дольше.

26 сентября утром женщина, которая убирала его маленькую квартиру, открыла своим ключом дверь и увидела его сидящим в кресле, с револьвером в руке, с головой разбитой по-страшному. Он стрелял себе в рот. Никакой записки не было.

Я освободилась весной 1955 года. Когда совершилось то, о чем я столько лет грезила, я не испытала никакой радости. Попросту до меня это не доходило. Мне все чудилось, что сразу за воротами ко мне подойдет некто в кожаном и препроводит обратно или что я снова проснусь на своей койке. Действительность значительно меньше походила на реальность, чем мои мечты о ней. Все были как-то чудно́ одеты, двигались так легко, так плавно, что вроде бы и вовсе не касались земли... Пестрые краски. Молодые смеющиеся лица. Идти мне было некуда. Я брела по Маршалковской через белую новенькую площадь Конституции. Руины исчезли. Стоял прекрасный теплый день, а на мне была облезлая кроличья шуба. Малгосю я завернула в тряпье и старые кофты, которые пожертвовали мне сердобольные сокамерницы. Прохожие в легких красивых плащах с недоумением оглядывали нас, некоторые крутили пальцами около виска.

Так я дошла до гигантского стрельчатого здания. На монументальном фасаде была выкована надпись

«Дворец культуры и науки имени Иосифа Сталина». Я присела на край чаши фонтана. Тугие струи воды вздымались высоко вверх и с громким плеском падали в бассейн. Малгося озиралась по сторонам широко открытыми глазенками: для нее и вовсе все это было совершеннейшей диковиной. Люди пялились на нас. «Что нам русские-то построили, а? — восхищался крестьянин в зеленой ворсистой шляпе.— Тысячу лет простоит, ничего ему не сделается. Сталь! Бетон!» Ко мне прицепился настырный пинчер. Облаивал, наскакивал, норовил укусить, когда я его отгоняла. Вокруг стали собираться ротозеи. Один мужчина очень внимательно в меня вглядывался, заходил то с одной стороны, то с другой.

— Тоня! — вдруг воскликнул он.

— Лешек! — теперь и я узнала его, раньше он не носил ни бороды, ни очков.

Он привел меня в старую квартиру, забитую странными предметами, плакатами, абстрактными картинами. Из-за буфета, делившего комнату пополам, возникла высокая женщина с длинными, как у русалки, волосами, в глухом черном свитере и в черных же брюках. «Существование существует, о благородное собрание! В этом не может быть никакого сомнения, потому что если бы существование не существовало, тогда бы существовало несуществование. Таким образом все сущее существует, существованием является и баста». Декламируя, она много жестикулировала и гримасничала.

— Познакомьтесь. Это Ора, наша артистка, художница, свояченица логики и кружевница интеллекта. А это Тоня, тоже артистка, певица, танцовщица. Знаешь, Ора, Тоня только что вышла...— это он произносил уже не кривляясь, нормальным голосом.

Ора подала руку: «Добро пожаловать», я хотела пожать эту руку, но отскочила с отвращением: мне протянули конечность резинового манекена. Потом все стали смеяться, как маленькие дети. «Милости просим в Театр на Диком Западе. Извините меня, но мне еще надо раскрасить ходули»,— и она нырнула в глубь квартиры.

— Какие пьесы вы ставите? — спросила я, чтобы поддержать разговор.

— Мы сами их пишем вместе с Шимоном. Ты потом с ним познакомишься. Сами играем, сами делаем декорации...

— А где играете? У вас в городе есть свой зал?

— Вот здесь.— Он ввел меня в самую большую комнату. Там стояли ряды стульев, была маленькая сцена.— Набито тут бывает невероятно, ты не поверишь, вся Варшава буквально ломится к нам. Сдержать невозможно. Знаешь, сейчас это очень модно... Подожди, подожди, а ты не хочешь есть? — сообразил он.

— Я — нет, но малышке хорошо бы дать чего-нибудь попить. Малгося, пить хочешь? — В полном восторге ребенок ползал между гипсовыми скелетами и масками из папье-маше.

— Сейчас. Я мигом.— Лешек понесся на кухню. Я присела на стул в последнем ряду. Театр! Снова театр...— Послушай,— кричал Лешек откуда-то издалека,— а чей это ребенок?

— Мой!

— Это я понял. А еще чей? Ведь...

Я вошла к нему на кухню. Там царил чудовищный беспорядок. Лешек суетливо готовил чай.

— У тебя нечего выпить?

— Уй! Как же это мне сразу в голову не пришло?! — он бросил все и опять куда-то побежал. А я увидела на столе буханку свежего хлеба, схватила ее и начала торопливо пожирать со звериной алчностью. Обернулась. В дверях стоял Лешек с бутылкой и, как загипнотизированный, смотрел на меня. Мне стало неловко. Большой кусок застрял в горле. Он налил в стаканы: «Давай выпьем за абсурд! Да здравствует абсурд — властелин мира!»

Потом я играла в спектаклях Театра на Диком Западе, но всегда чувствовала, что это не мое, что у меня это плохо получается.

— Да не вкладывай ты в это столько чувств,— говорил Лешек на репетициях.— Не играй! Тут тебе не театр Станиславского.

После одного из представлений, где у меня была роль Возвратной Частицы «ся», я протискивалась сквозь клубившуюся в коридоре публику, чтобы заглянуть к спящей Малгосе. «Тоня?» — Я обернулась. Передо мной стояла Витковская.

— Я вас в гриме не узнала, только теперь, когда вы смыли маску...— Формой лица и тела я и в самом деле не должна была походить на человека.— Мой муж,— представила она солидного мужчину.— Может быть, пойдем куда-нибудь, поговорим, если вы располагаете временем? Только — чур! — не о прошлом,— предупредила с улыбкой...— О нем лучше забыть. Вы здесь играете? Это великолепный театр! Я даже не предполагала, что экзистенциализм так быстро пустит у нас корни.

— Простите, заплакал мой ребенок, мне надо к нему бежать.

— Ребенок? Когда же вы успели обзавестись ребенком? Вот это темпы, вот это легкость адаптации! Слышишь, Хенрык?

Я уже пробиралась сквозь толпу.

Я все четче понимала, что не обладаю слухом на новые идеи, которыми увлекалось мое окружение, и что рано или поздно вынуждена буду искать обычную, но надежную работу. Лешек далеко не купался в богатстве: все, что у него было, он вкладывал в театр, денег от продажи билетов едва хватало оплатить аренду. А Малгося очень быстро вырастала из своих курточек и башмачков.

Со справкой об освобождении я пошла в Бюро по трудоустройству. Там мне выдали направление в разъездную оперетту, где нуждались в хористках и танцовщицах. Я долго сидела под дверью

директора театра. Наконец, звякнул телефон, секретарша сказала в трубку: «К вам госпожа Дзивишек», потом мне: «Господин директор приглашает вас» — и кивнула на дверь.

Я вошла в кабинет. На мое «Добрый день!» из-за стола поднялся... Банщик! В долю секунды прошлое обрушилось гигантским водяным валом и раздавило меня. Я упала без сознания.

Домой меня привезла «скорая». Малгосей занимались все понемногу: Ора, Лешек, еще кое-кто из многочисленных людей, проходивших через нашу квартиру. Я понимала, что я для них обуза, но при мысли о том, что надо выйти в город и разговаривать с людьми, мне становилось невмоготу. И вот однажды в дверях моей комнаты появился Костек.

О том, что произошло после, пусть, Малгося, он расскажет тебе сам...

Магда играла на ковре около письменного стола. Малгожата сидела в кресле, рядом — Костек. На столике стояли чашки с недопитым кофе и рюмки с коньяком. По телевизору показывали новости.

— Выключим это, ладно? — сказала и тут же нажала на кнопку «пилота».

— Мне казалось, ты интересуешься политикой.

— Наоборот. Она вгоняет меня в тоску. Сколько себя помню, одно и то же, одно и то же. Но ты не закончил. Значит, вы во второй раз поженились?

— Такой необходимости не было. Церковный брак оставался действительным. Нам этого было достаточно.

— Кто сказал тебе, что она там? Лешек?

— Нет, я сам знал. Я даже однажды ходил на их спектакль, но она меня не заметила, я смешался с толпой, потому что тогда еще не был готов к встрече.

— Я все же не могу понять, как она могла согласиться, чтобы ты к ней вернулся после того, что ты сделал?

— Малгося, жизнь на самом деле гораздо сложнее, чем ты себе это представляешь. Поверь мне.

— Она продолжала тебя любить?

Он не ответил.

— Где могила моего отца?

— Не знаю. Она тоже, по-моему, не знала.

Магда вытаскивала с полок книжки, трясла их, потом бросала на пол. Затем принялась разбрасывать бумаги из ящиков стола.

— Магда, угомонись, пожалуйста! — закричала мать.— Сейчас же убери все на место!

— Оставь, пусть ее играет. Тут и так полный ералаш. Все собираюсь и никак не могу собраться навести порядок. Бог часу не дает.

— Мама, я играю в обыск.

Костек взял Магду на колени. В раздумье всматривался в ее лицо. «Она похожа на тебя... И на твою мать...» — он ласково поцеловал девочку, обнял. Магда положила головку ему на плечо.

— Поужинаем вместе, ладно?

— Нет, мы должны уже идти.

— А может, все-таки останетесь? Знакомый вернулся из Москвы, привез немного икры, есть хорошее вино... Одному в рот не идет.

— К сожалению, Магде пора спать.

— Уложи ее здесь.

— Она засыпает только в обнимку со своим мишкой. Если бы я знала, взяла бы с собой.

— Жалко. Ну тогда приходите в другой раз, когда у тебя будет время. И желание, конечно.

— Хорошо, папа. До свидания,— Малгося поцеловала его в щеку.

Он запер за ними дверь на три массивных замка и цепочку. Вернулся в комнату, собрал на поднос чашки, рюмки. Проходя через холл, задержался. Полоса света освещала на столике в комнате Тони его фотографию: молодой, смеющийся, руки в карманах светлого плаща... Надпись «Тоне — Костек». С подноса соскользнула рюмка и разбилась вдребезги.

Малгожата положила Магду в кроватку. Девочка прижимала к груди мишку.

— Расскажи, мама, сказку...

Она села около дочки.

— Давным-давно, так давно, что никто даже не помнит когда, за высокими горами, за зелеными лесами, за синими морями на высокой скале стоял замок, а в замке жила прекрасная принцесса...

Малгожата поправила в кроватке одеяло, погасила свет, но не ушла, а еще долго-долго смотрела на спокойное личико спящего ребенка. «Боже,— шептала она,— прошу Тебя...»

Вступление, составление и перевод Ирины Рубановой

Алену Рене — 70 лет

Ален Рене, сейсмограф

Гастон Бунур[1]

— *Первые фильмы?*
— *Забыты.*
— *Копии?*
— *Потеряны.*
— *Даты выпуска?*
— *Неточные.*
— *А как же восемь короткометражек?*
— *Да они все заказные.*
— *А два великих фильма?*
— *Вы действительно думаете, что они великие? Но ведь «Хиросима, любовь моя» — это Дюра, а «Мариенбад» — Роб-Грийе. И к тому же, согласитесь, они так несовершенны. Так что сойдемся на том, что... (Из разговора Бунура с Рене)*

Мысль Рене, восходящая к подсознанию, медленно пробуждается, получая образное воплощение и воздействуя, как гипноз. Можно сказать иначе: его мысль *«думается»*. А *«думаясь»*, она получает выражение в словах. Внутренний же голос, пробуждая подсознание, придает значение тому, что хочет сказать автор. Этот внутренний голос и обозначает смысл самовыражения. Отсюда — значение слова в творчестве Алена Рене, которое совершенно напрасно называют литературным. Показ внутреннего мира режиссера оказался бы неудачным, не будь вторжения в него размышлений, раздумий, воображения и, быть может, чистой песни, о которой он мечтает, к которой стремится. Вся его фильмография свидетельствует об этом интересе. «Ван Гог»[2] страдал от плоского текста — как бы вне трагической объемности содержания.

В «Гогене»[3] уже слышится голос самого художника, чья переписка составляет суть комментария. «Герника» дает, наконец, слово поэту — Элюар делает современным крик. За ним следуют Крис Маркер, Ремо Форлани, Жан Кейроль, Раймон Кено, Маргерит Дюра, Ален Роб-Грийе. Каждый из них привносит в фильм (в виде контрапункта интеллектуальному изображению) свой личный голос для персонификации уникального мира, удивительно верного ему самому. В этом мире, пробужденные криками, руководимые голосами, пораженные молчанием, мы продолжаем двигаться вперед...

В великолепном «Письме о слепых» Дидро утверждает: «Если человек, который был зрячим один или два дня, оказался бы в среде слепых, ему пришлось бы выбрать молчание или выдать себя за безумца». Рене выбрал путь создания фильмов, показывая в них то, что увидел, и то, что должны были бы видеть слепые. Похож ли он на безумца? Ответ на этот вопрос лежит в плоскости морали.

Китайцы долгое время противились строительству железных дорог. Им было невыносимо сознание того, что будет разрыта земля мертвых. То же может быть сказано о нас — об отношении к нашей дурной памяти. Мы не выносим мысль о том, что будут вырваны «сорняки», выросшие на ней, так мы боимся нарушить покой забытых погребений и извлечь плохо захороненные трупы. Но угрызения совести не могут бесконечно мешать прогрессу, поэтому поле памяти, как коллективной, так и личной, поддается ломам и лопатам современных искателей.

Рене представляется мне именно таким упорным искателем.

...Любитель разгадывать кроссворды поймет, о чем я говорю, когда утверждаю, что смотреть фильм Рене — все равно что заниматься интеллектуальным спортом. Жизнь, возможно, и на самом деле роман, но имеет она смысл лишь в том случае, если движется во всех направлениях — по горизонтали и по вертикали. Это сетка, которую надо заполнить, это слова, обрывающие друг друга, это смутные перекрестки судеб. Вы ставите последнее слово, как последний камень, чтобы закрыть склеп оконченного фильма. Картины Рене превращаются в памятники, а их автор — в статую командора во французском кино. И удовольствие, которое мы, казалось, испытывали в поисках толкования того или иного фильма, рассеивается, исчезает, уступая место другому удовольствию — вызванному облегчением, что со всем покончено. Облегчение, правда, смешано с усталостью — от сознания, что столько времени мы зря ломали голову. Оказывается, памятник пришел в ветхость, шедевр немного пуст, игра с современным искусством превратилась в выполненный домашний урок и в (легкий) умственный оргазм.

---

[1] Фрагменты книги французского кинокритика Гастона Бунура «Ален Рене» (1962).

[2] Имеется в виду фильм Алена Рене «Ван Гог» (1948).

[3] «Гоген» (1950) — фильм Алена Рене.

Говоря о Рене (с обычными реверансами), мы начинаем с описания его фильмов как абстрактных машин (интеллектуальный монтаж, перекрестный рассказ, заданные ритмы), оставляя в стороне саму манеру снимать, приближать объект, укрупнять, выбирать и — любить его.

Рене, снимающий фильм, интересен меньше, чем Рене-демиург. Однако коли есть загадка Рене, она как раз заключается в его манере снимать, выражающей его мироощущение, в котором преобладает «строгая, но справедливая» эмоциональность: лишенная ненависти, желания, насилия. Рене снимает с вежливым безразличием ко всему тому, что придает вещам и людям своеобычность. Персонажи Рене — некие образцы, гибриды либо функции тех или иных идей, они напоминают подопытных свинок. Как в кроссворде, они соответствуют неким понятиям. Кинематограф Рене — это искусство идей, построенное на аллегории и чуть холодное, готовое вот-вот окончательно порвать с реальной действительностью.

Не кажется ли вам занудой режиссер, предпочитающий общее частному? Не объясняется ли такое предпочтение некими причинами? В случае с Рене — несомненно. Этот человек создал три гениальных фильма, три безусловных свидетельства нашего времени: «Ночь и туман», «Хиросима, любовь моя» и «Мюриэль». В начале 50-х годов Рене был больше, чем хороший режиссер: он был сейсмографом. Ему удалось показать фундамент нашей современной действительности.

Он всегда интересуется такими темами, как пределы возможностей человека, он проникает в неизведанные области, возвращается к истокам. В тех пограничных состояниях, которые Рене исследует, не может быть ничего необычного: катастрофа становится безличной, а индивид, как «персонаж», исчезает. Всем его картинам присуще определенное качество тишины, которое объясняется как вкусом к немому кино (французскому авангарду 20-х годов), так и раздумьями о том, что последует за концом света.

Ален Рене — об Алене Рене

...Надо, вероятно, сделать десять-двенадцать картин, чтобы сформулировать свой метод: до этого все подчиняется случаю, экономическим и финансовым возможностям. У меня такое впечатление, что приходит момент, когда идеи начинают носиться в воздухе: автор, режиссер, продюсер, актеры встречаются и становятся единым организмом, и тогда возникает фильм. Но бывает и иначе, когда многие из этих элементов присутствуют совершенно определенно, но ничего не получается. Почему это происходит, я лично еще не установил. Я мог бы охотно поговорить о роли планет. Я, скажем, замечал, что наиболее благоприятны для начала работы март или апрель, то есть месяцы как раз очень неудобные для старта — ибо следует иметь в виду, что между моментом зарождения замысла и первым днем съемок должно пройти не меньше шести месяцев: значит, март—апрель — это уже поздно, так как сразу за подготовительным периодом наступает зима и начинать картину нельзя. В этом, мне кажется, и заключается трудность режиссерской профессии. Непонятно, отчего замыслы не оформляются в декабре — ведь это позволило бы снимать в мае. Так нет же: дело слаживается к апрелю, и ты оказываешься готов к декабрю, и здесь начинается: освещение плохое, снимать на улице становится трудно и приходится ждать другого времени года, а тут выясняется, что несвободны актеры и т. п. Меня это страшно злит.

Сюжеты картин приходили ко мне немного случайно. Я не считаю, что я выбирал писателей, скорее — людей, умеющих рассказывать истории и обладающих бóльшим талантом для этого, чем я. Однако очень важно, чтобы этот приглашенный мной человек работал с прицелом на актера, режиссера или зрителя, и уж во всяком случае — в интересах фильма. Скажем, у меня не возникало желания экранизировать роман только потому, что автор высказался в нем до конца и фильм стал бы, так сказать, заново подогретым блюдóм. Замечу, что существуют блюда, которые выглядят вкуснее в подогретом виде. Мне лично было бы трудно отказать себе в удовольствии работать с писателем, который меня интересует. В нашем деле интересней всего видеть, как рождается история, как обретают плоть персонажи, как они начинают нам противоречить, сталкиваться друг с другом, отказываться произносить те фразы, которые мы хотели бы, чтобы они произнесли: если все это уже напечатано, то испытываешь другую радость... Когда работаешь с человеком, которого не знаешь, то неизвестно, получится ли что-нибудь. И напротив, если я работаю с Маргерит Дюра, то поскольку я давно увлекаюсь ее книгами и ее стилем, наша работа выглядит так, словно я знаком с нею пятнадцать — двадцать лет и между нами существует дружба. Словом, если хочешь, чтобы работать было интересно, рядом должен быть друг. Нередко десять лет чтения книг какого-то писателя заменяют десять лет дружбы с ним.

...Снимая, надо испытывать радость. Если во время съемки не веселишься, то это чувство не возникнет и потом. Существуют два самых трудных момента при создании картины: когда надо собрать деньги для постановки и когда приступаешь к прокату. Компенсировать эти неприятности можно только

во время работы над фильмом. Я стараюсь предугадать все проблемы заранее, ибо на съемочной площадке нельзя себе позволить сомневаться. Поэтому я сначала репетирую с актерами, добиваясь того, чтобы им было удобно с текстом и чтобы не появились какие-то затруднения с ними во время съемки. На репетициях я не стремлюсь нажимать на эмоции, дабы не потерять определенную свежесть реакций перед камерой. Впрочем, мне хочется, чтобы актер, поработавший над ролью, не удивлялся, что его снимают крупным планом тогда, когда он сам рассчитывал на общий, что ему надо действовать так, а не иначе. На мой взгляд, актерская профессия в кино — дело неблагодарное: приходится быть готовым в нужный момент точно выполнять все требования. Я восхищаюсь этой актерской «гимнастикой». Поэтому и считаю, что нельзя пренебрегать никакими усилиями, чтобы создать для актеров состояние счастья.

В работе с ними я всегда стремлюсь к сотрудничеству, я добиваюсь, чтобы они участвовали в работе и как зрители. Поэтому я отказываюсь использовать хитрый режиссерский прием, заключающийся в том, чтобы предложить актеру сыграть обратное тому, чего я от него добиваюсь, зная наперед, что, потребовав от него это, получишь именно то, что нужно. Обычно актеры достаточно чувствительные и тонкие люди, и надо всегда говорить им правду.

...Я принимаю активное участие в монтаже, не могу себе в этом отказать, все время торчу в монтажной. Я не могу повторить слова Орсона Уэллса, который говорил, что если бы мог, то не прекращал бы монтировать и работал бы над картиной два года. Но я понимаю его. Нет предела совершенствованию. Кажется, что ужал картину, и все равно обнаруживаешь нечто, что можно выбросить. Нельзя спешить с монтажом.

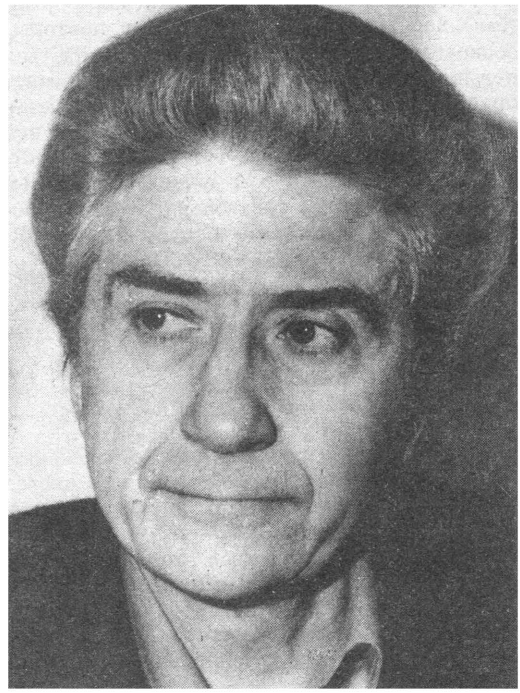
1965

«ХИРОСИМА, ЛЮБОВЬ МОЯ» (1959)

Ален Рене

...Я изложил Маргерит Дюра алгебраическую концепцию произведения. Потом попросил ее написать всю историю событий и поведения героев так, словно мы будем все снимать полностью. Мы хотели все знать про них, иметь фундамент, на котором возвести постройку. Мы все оговаривали во время наших бесед, и я давал ей возможность писать... Однако потом наши персонажи стали жить своей жизнью. Иногда нам удавалось заставлять их говорить то, что нам хотелось. Нам пришлось отбросить некоторые сцены: ничего не поделаешь, они не хотели в них участвовать. Даже немец, который не произносит ни слова, имел прошлое. Он обладал характером в духе Зигфрида, что сближало его с героями Жироду.

Что касается эпизодов в Японии — они, вероятно, менее совершенны, но я не стал ничего переделывать, поскольку в их эскиз-



Ален Рене

ности, схематичности тоже есть какой-то смысл. Начало удалось лучше. Кадры абсолютно иррациональны, ассоциативность образов, идей позволила нам перейти от познания крайней формы удовольствия к исследованию крайней формы боли... Женщина? На ее счет можно задать много вопросов. То, что она постоянно возвращается к воспоминаниям о прошлом, объясняется ее упорным стремлением говорить о любви на иностранном языке: ведь когда-то именно иностранный язык стал для нее синонимом любви. Что же касается того, останется ли она со своим любовником... Лично я не считаю, что она сможет это сделать. После всего ею пережитого и при той интенсив-

ности чувств, с какой она живет, разрыв неизбежно произойдет довольно быстро. Кстати, женщина и не стала бы рассказывать свою историю, если бы знала, что останется тут. В этом — мазохизм ее характера. Мне кажется, что фильм будет хорошо понят супругами, живущими вместе первые пятнадцать дней... Вы не можете себе даже представить, как подчас раздражает меня эта женщина!

Если показать фильм с помощью диаграммы на миллиметровке обнаружится близкая к музыкальной партитуре квартетная форма: темы, вариации на начальную тему, повторы, возвраты назад, которые могут показаться невыносимыми для тех, кто не принимает правила игры в этом фильме. Последняя часть отличается медленным ритмом, в ней атмосфера нагнетается, тут есть crescendo. На диаграмме было бы видно, что фильм сконструирован как треугольник, в форме воронки. Естественно, это опасная конструкция.

«В ПРОШЛОМ ГОДУ В МАРИЕНБАДЕ» (1961)

Ален Рене

Вначале появился соблазн сделать «римейк» «Хиросимы» — на широком экране, в цвете, с Эрролом Флинном и т. п. Я еле увильнул от этой опасности.

Среди сюжетов, которые мне предлагали, были близкие к «Хиросиме». Мне писали: «Вот история людей, разделенных войной. Это именно то, что вам нужно». Естественно, я реагировал на них отрицательно.

Я перечитал массу сценариев, и вдруг продюсер Пьер Куро посоветовал мне связаться с Роб-Грийе. Что я и сделал. У нас был долгий разговор, и через неделю он принес мне четыре заявки, среди которых мы в конце концов выбрали «В прошлом году в Мариенбаде».

... Еще в детстве меня привлекали люди, застывшие на углу улицы и неизвестно чего ожидающие. Кстати, я даже снял узкопленочный фильм, в котором показаны такие люди на углу улицы Плант. Мой фильм словно спрашивал: о чем думают эти люди, с которыми я сталкиваюсь каждый день? Мир часто выглядит таким непонятным. Быть может, эта сложность была показана в этом фильме упрощенно, но она в нем присутствует.

Я не считаю, что «Мариенбад» можно свести к какому-то одному толкованию. Разумеется, среди гипотез существуют такие, которые нам нравятся больше. Важна сама возможность различных толкований.

Для меня внутренний монолог всегда имеет образный характер, а не словесный. Поэтому я использую, кстати, актера с акцентом, дабы избежать всякой двусмысленности. Раз он говорит не на родном своем языке — значит, обращается к кому-то чужому. Ибо если бы это был внутренний монолог, то он бы говорил на родном языке.

Существенны все гипотезы, разные толкования. Зрителю предоставлена возможность найти собственную правду.

Среди возможных толкований «Мариенбада» есть одно, которое мне ближе всего: считать «Мариенбад» документальным фильмом о механике наваждения. Верно и то, что я стремился передать наваждение, которое приносило немое кино. Мы с оператором искали изображение, какое было в немом кино. Мы даже попросили «Кодак» сделать для нас специальную пленку. Но они не смогли. Однако мы так часто говорили о немом кино, что оно проникло в фильм.

Марсель Мартен

Зритель сам должен творить этот фильм. Никогда еще ни один фильм так не нуждался в активном зрительском участии, как картина Рене «В прошлом году в Мариенбаде». Никогда пассивность в отношении картины не была столь преступной. Вы можете в нем увидеть, открыть для себя все что угодно. Фильм есть то, кем являетесь вы. Вне всяких сомнений: «Мариенбадов» столько же, сколько зрителей. Это первый абсолютный фильм, то есть первый фильм, в котором его язык и его содержание сливаются воедино. Первый фильм, от которого испытываешь элегическое, совершенно чистое наслаждение, первый фильм, возводящий в художественный абсолют сам смысл своего существования. Старые схоластические определения здесь смешны и абсурдны. Это чисто концептуальное пространство, течение фильма без каких-либо ссылок и комментариев и есть отражение мира наших грез и мечтаний.

Сказав все это, я предпочитаю, однако, «Хиросиму».

Когда журналисты спросили авторов, встречались ли герои картины в прошлом году в Мариенбаде, Роб-Грийе ответил: «Вероятно, нет...», а Рене сказал: «Вероятно, да...»

«МЮРИЭЛЬ, ИЛИ ВРЕМЯ ВОЗВРАЩЕНИЯ» (1963)[4]

Ален Рене

В этом фильме каждый зритель может заинтересоваться любым персонажем, я называю их мечтателями из метро, то есть людьми, которые вечером в вагоне метро пристально, с отсутствующим видом смотрят куда-то перед собой, словно отрешившись от жизни. Можно легко вообразить, какой будет их судьба. Можно себе представить, что с той минуты, когда подходишь к человеку, с ним может случиться все что угодно, вот именно... все, и это поразительно интересно...

Это фильм не о намерениях, а о заботах. В общем, он отражает хвори, которые приносит нам, если угодно, «цивилизация счастья». Внутри этого главного сюжета одна из тем определенно касается ненависти и насилия. Но это не то насилие, показ которого на экране обычно сопровождается шумной музыкой, с демонстрацией поступков идеальных героев и мерзких предателей. Мне показалось куда более страшным то, что насилие может предстать в весьма банальном обличье, и мы решили утопить это насилие в повседневности, в пошлой действительности.

... Я думаю, что одной из важных сторон фильма является осознание чрезвычайной ситуации и одновременно возможности прожить ее, встретить ее нормально. А это не просто, ибо человек хочет в первую очередь выжить. Для Элен и Бернара — это переход от выживания к жизни. И в этом, как мне кажется, суть фильма. У меня такое впечатление, что в «Мюриэли» налицо стремление выявить непривычный вид повседневности, а не «фантастическую реальность». Мне кажется, что фильм показывает встречу нового мира, который только формируется, с персонажами, не желающими к нему приспособиться: они его боятся, отвергают, прячутся от него. Если угодно, это не критика современной архитектуры, а страх перед ней. Наш фильм стремится также выразить все эти «шаг вперед — шаг назад». Мне неприятно это говорить, я могу показаться претенциозным, но мне очень хотелось, чтобы зритель ощутил эту мою озабоченность.

В «Мюриэли» присутствует критика идеи счастья, каким его себе представляют популярные издания типа «Франс-диманш», мелкого, удобного, как на пирушке, и с непременными предрассудками. Некоторые зрители могут задать себе вопрос: «Чего мы добиваемся на самом деле?». Естественно, все можно было высказать и более прямо, но тогда это бы выглядело демагогией. Поэтому я решил пойти на риск и слегка затушевать свою мысль. В кино нередко высказывают мнение, будто великие события вызывают к жизни великих людей. Мне показалось, что можно показать и более мелкий калибр людей, которые, сталкиваясь с превосходящими их событиями, начинают понимать истинный характер событий и явлений.

«ВОЙНА ОКОНЧЕНА» (1966)

Ален Рене

Название картины имеет двойной смысл. Как миф, война в Испании окончена, но как борьба — продолжается.

Я отнюдь не стремлюсь преподносить уроки морали, но хочу снимать кино, чтобы вызвать дискуссию между персонажами и зрителем. Фильм делается для того, чтобы позволить людям общаться.

Фрагменты из беседы Жан-Луи Пайса с Аленом Рене и Ивом Монтаном

Ален Рене. Когда мы начинали фильм, кто-то спросил меня: «Значит, вы снимаете антифранкистский фильм?» Для меня такая позиция неприемлема. Ибо для француза быть антифранкистом — абсолютно нормальное дело, это присуще многим, и тут нечем гордиться. Мы не в том положении, когда эта позиция может нам в чем-то помешать.

Ив Монтан. Мы думаем, что большинство зрителей настроены антифранкистски, быть может, из чисто сентиментальных чувств, но еще и потому, что наш зритель в курсе того, что произошло в Испании после Германии, и он знает, что это фашистская диктатура, к которой у него нет никакой симпатии.

Жан-Луи Пайс. У вас репутация «левого». Хотели ли вы с помощью этого фильма выразить свою солидарность с борьбой за определенное дело?

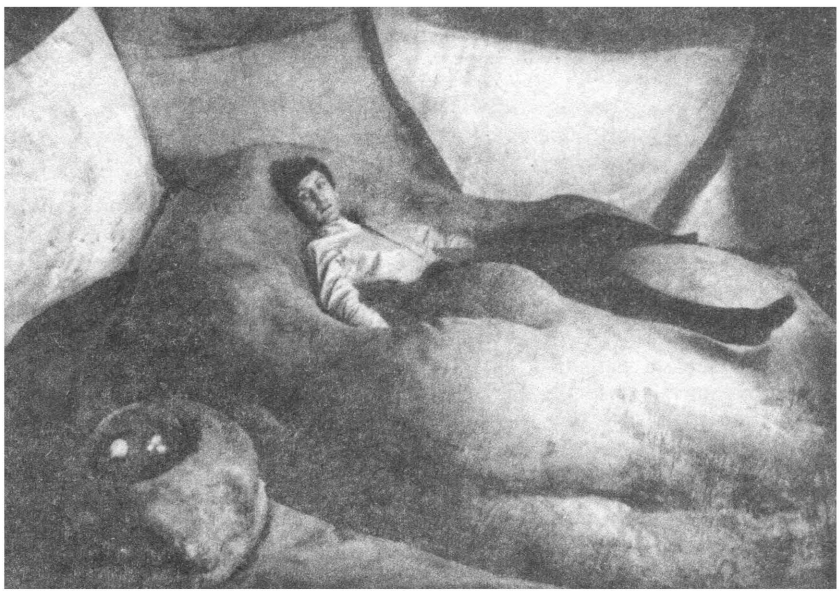
Ив Монтан. Если быть «левым» означает выступать за сближение людей, против нетерпимости, тогда да, я «левый». Для меня, как и для большинства людей, франкистский ре-

[4] О фильме см. также статью Сьюзен Зонтаг в этом номере.

жим был навязан немецкими и итальянскими фашистами. За прошедшие тридцать лет я ни разу не выступал в Испании.

Ален Рене. Не знаю, смогу ли я когда-нибудь ответить на этот вопрос. Я никогда не считал себя «ангажированным» режиссером в политическом смысле слова.

Заявлять о своей «ангажированности» кажется мне безумно претенциозным, особенно после этой картины, где показано, что такое ангажированность. Для меня важнее всего



Клод Риш в фильме «Люблю тебя, люблю»

не заниматься демагогией, не использовать великие чувства по отношению к некоторым событиям для того, чтобы вызвать чуждое сюжету волнение. Я говорю так, ибо часто соприкасаюсь с этой опасностью и стараюсь ее избежать. Я считаю, что нельзя использовать мертвецов, спекулировать на сентиментальности, когда речь идет о серьезных вещах.

«ЛЮБЛЮ ТЕБЯ, ЛЮБЛЮ» (1968)

Ален Рене

Нам было интересно узнать, что случится с человеком, запертым в машине времени, которая выходит из строя. На что будет похожа наша жизнь,если внезапно сопоставить ее с прошлым, чтобы лучше оценить ее немного несоответствующую форму?

Драматическое развитие не обязательно имеет хронологический характер. Жизнь не развивается последовательно. В самый обычный день вам случается часто менять скорость, в повседневности перемешиваются самые реальные и самые бредовые события. Когда ждешь автобуса, время течет иначе, чем когда завтракаешь. Можно подумать, что в моей картине наличествует определенная форма реализма, заключающаяся в воссоздании изменений скорости. Но рассказать историю, играя лишь на чисто аффективной или инстинктивной драматургии, не входило в наши планы. Как и связывать сцены по причинам чисто эмоциональным, а не логическим. Хотя для меня это вполне логично...

Я очень люблю, когда в кино мне рассказывают историю. Мне нравится также смешивать сардины с вареньем и уксус с сахаром, отрицательные полюса с положительными. Мне нравится вызывать вспышку, взрыв. Но то, что я ищу, — довольно смутно.

Как ни странно, но мы начинаем чувствовать себя все более и более отрезанными от действительности, которая окружает нас со всех сторон. Благодаря газетам, телевидению и т. п. Информация такая полная, что начинаешь жить в вымышленном мире, и люди перестают разговаривать на улице. Думается, это все рано или поздно будет уничтожено, и это хорошо. В наши дни мы

оказываемся спрятаны за высокими стенами и весьма закрыты, застенчивы. Поэтому режиссеру очень трудно рассказывать то, что он плохо знает. Из страха ошибиться. Поэтому лучше снимать документальные картины, репортажи для ТВ. Возможно, на телевидении появится журнал интимных новостей. Все может случиться. Но пока будут создаваться картины для кинотеатров, мы все больше будем прибегать к вымыслу.

Я не пишу сам сценарии, потому что не стремлюсь к этому. Достаточно режиссуры, которая забирает столько времени и сил. Если еще писать, то мне понадобится пять лет, чтобы сделать фильм. Вот такой я лентяй. Я считаю, что лучше работать вместе с соавтором с самого начала. В мои обязанности входит убеждать сценариста в необходимости некоторых вещей, а его — делать то же самое со мной. Должен возникнуть утомительный и забавный диалог, который я предпочитаю экранизации книги. Пока мне удобнее работать по оригинальным сценариям. Возможно, я изменюсь. Но пока все попытки заняться экранизацией ни к чему меня не приводили. Уже когда пишешь сценарий, меняется твоя позиция. Ты думаешь о зрителе, а не о читателе. И это не может не оказывать влияния на твою работу.

... Я не считаю, что остаюсь непонятым. Я совершенно свободен. Но меня интересует, как сделать фильм, на который бы пришел миллион зрителей. Хоть раз в жизни.

«СТАВИСКИЙ» (1974)

Ален Рене

Нельзя сказать, что я действительно выбрал этот сюжет. Как почти все мои фильмы, «Ставиский» — это заказ. Вы знаете, что я приступаю к делу, когда меня просят. Понимаете, совсем не просто принять решение делать кино. Я знал это уже в 1946—1947 годах. В июне 1973 года я вернулся из США и повидался с Хорхе Семпруном, с которым хотел работать. Он как раз писал сценарий об афере Ставиского. Узнав, что еще не выбран режиссер на эту постановку, я сам предложил себя... После фильма «Люблю тебя, люблю», который провалился за границей, я остался без предложений, без продюсера, без заказов. Отсутствие успеха — это три-пять лет безработицы: надо, чтобы все забыли о провале. Я отправился в США, где прожил два раза по десять месяцев.

Сценарий, над которым я работал в Америке, назывался «Освободите меня от добра».

Анни Дюперей и Жан-Поль Бельмондо в фильме «Ставиский»

Это было пари. Речь шла о биографии маркиза де Сада, которую предстояло снять не во Франции, где тогдашняя цензура не дала бы согласия, а в Англии. То, что я, бретонский пуританин, решил пойти по следам маркиза, выглядело странно. Моим продюсером был актер Дирк Богард, и я девять месяцев работал над сценарием. Все сорвалось в 1971 году: английское кино переживало трудные времена. Даже такие режиссеры, как Джон Шлезингер или Ричард Лестер, были вынуждены уехать из страны. Сегодня я мог бы вернуться к этому замыслу, но мне неохота: де Сад стал слишком модным. Затем я было подумал снять игровую короткометражку о Лавкрафте, одном из родоначальников литературной фантастики и «ужасов», но сценарий остался незаконченным...

Я снял романтический дивертисмент, отмеченный фактурой 30-х годов, как мне кажется... Это история жулика, мошенника. Я сделал из нее сказку, то есть жесткую, без всяких затей легенду. Даже Перро бывает садистом. Ставиский — невеселая личность, как и кот в сапогах, угрожающий крестьянам превратить их в тесто и съедающий людоеда, превращенного в мышь. Думается, фильм должен отослать зрителя к документам и книгам, которые пополнят информацию. Мы не пытались сделать Жан-Поля Бельмондо двойником Ставиского...

Дирк Богард в фильме «Провидение»

Сюжет «Ставиского» заинтересовал меня из-за личности героя. Это не политический фильм: если бы я хотел рассказать о скандалах с недвижимостью, например, или о других современных аферах, я бы поместил действие в наше время. Перед вами не сухой протокол полицейского расследования, а легенда о человеке и немного о целой эпохе. Я демонстративно не раскрашиваю эпоху, это лишь фон, нарисованный почти фельетонным пером. У нас все подчинено раскрытию характера персонажа, его граней, противоречий, его иронического или грубого отношения с обществом, с женщинами... Фильм не станет ни реабилитацией, ни осуждением Ставиского, ибо мы использовали лишь общеизвестные факты. И смерть его мы показываем туманно. В фильме нет никаких открытий. Это взгляд на то, как живет человек. Хорхе сам подпал под обаяние Ставиского, хотя персонаж служил ему предлогом для притчи о лжи буржуазного общества и его коррупции.

Я долго искал актера, который мог бы воплотить обаяние Ставиского. Бельмондо увлекала мысль сыграть этого героя. Это было замечательно не только потому, что он «звезда» коммерческого кино, но и потому, что только он один мог достичь гармонии в этой роли.

«ПРОВИДЕНИЕ» (1976)

Ален Рене

Продюсеры Клаус Хеллвиг и Ив Гассер обратились ко мне однажды с предложением сделать фильм с Дэвидом Мерсером в качестве сценариста и Дирком Богардом в главной роли. У меня, разумеется, были все основания заинтересоваться этим предложением. Затруднение вызывало только одно: на каком языке снимать? В переводе музыкальность стиля Мерсера, великолепного английского драматурга, была утрачена. Поэтому мы решили снимать картину на английском.

Один из вопросов, которые ставит фильм, такой: те ли мы, кем себя воображаем, становимся ли теми, какими нас делают суждения других? Я еще следующим образом определяю фильм: это история отца, который судит всех членов своей семьи, придумывая благодаря сюжету сочиняемой им книги своеобразный заговор против самого себя. В конце фильма обвинитель становится обвиняемым.

Я не убежден, что это фильм о смерти, это скорее фильм о воле не умереть. Клайв, старый писатель, отказывается сдаться, и фильм описывает его бой со смертью. Создается впечатление, что если он перестанет пить и сочинять, грезить, все его тело сгниет за несколько минут. Клайв одержим мыслью (с нами случится то же, когда мы достигнем его возраста), что молодежь выталкивает его из жизни, хочет убить. Ему кажется, что на него со всех сторон нападают молодые люди. На смену кадрам интеллектуальной и телесной деградации приходят картины войны, картины стадиона, превращенного в концлагерь, где все солдаты молодые, а на улицах молодежь просто расправляется со стариками.

«МОЙ АМЕРИКАНСКИЙ ДЯДЮШКА» (1980)

Ален Рене

Я был знаком с книгами Анри Лабори о поведении индивида. И вдруг мне пришла в голову мысль, которой я поделился с одним продюсером. Обычно при создании фильма или пьесы социальная проблематика, история помещаются, погружаются, растворяются внутри персонажа. Я подумал, а что если сделать наоборот? То есть полностью отделить теорию от практики и дать им сосуществовать. Как в игре с зеркальным отражением или с разными нитями, из которых вытканы ковер. А поскольку меня интересовала мысль ученого, разве не забавно было связать научную мысль биолога, который имеет опыт в оценке человеческого поведения, с показом одной или нескольких историй. Для меня это смешной фильм, своего рода комедия. Мне бы хотелось, чтобы люди смеялись. Но тут уж решать зрителю. Однако меня интересовала не столько судьба героев, сколько драматургическое построение. Форма. С одной стороны, теоретические выводы ученого, с другой — люди, которые живут, действуют по-своему и сохраняют свободу по отношению к этим теориям.

Как возникло название фильма? Я подумал было о Годо Самюэля Беккетта: о ком-то, кого ждут и кто не приходит. Это порождает чувство неловкости. В сущности, есть все, чтобы быть счастливыми, и все равно им худо. Отчего? Я хотел бы предложить зрителю как можно более ясные элементы для свободной оценки фильма, который может ему нравиться, чтобы ему хотелось переделать себя перед лицом такого фильма. Забавляясь при этом, если это возможно.

«МЕЛО» (1986)[5]

Ален Рене

Меня заинтересовала тема лжи, отказа от лжи.

Почему я обратился к забытой пьесе Анри Бернштейна, написанной в 20-е годы, а не к Расину или современной пьесе? Потому, что чувства не изменились после 1929 года, они вечны.

В документальном фильме автор обнаруживает свою позицию. В игровом — морализаторство недопустимо. Персонажи фильма высказывают свои оценки событий, но режиссер и автор непременно должны быть вне морали, иначе их произведение становится сухим и лишенным эмоций.

...Я никогда не считал, что надо противопоставлять кино театру. Меня сформировало немое кино, и я сожалел, что диалоги в звуковом кино столь отличны от диалогов Жироду, Пиранделло, Чехова. Поэтому я всегда испытывал желание театрализовать звуковой ряд моих картин, а это неизбежно оказывало влияние на игру актеров. Вот отчего пьеса, которую я экранизировал, сбила меня с толку. В кино мне, как зрителю, нравится чувствовать себя в кино, видеть, что на экране — актеры, вызванные на съемку, загримированные и тому подобное. Я не хочу, чтобы меня заставляли поверить, будто я где-то еще, а не на зрелище.

Пьер Грас

Известно, что Рене не только режиссер памяти. Его картины в большей мере, чем память, имели в своей основе размышления о забвении и трауре... Изучаемый Рене предмет всегда включен в коллектив и историческую обстановку. Поэтому он вот уже сорок лет является политическим режиссером. Атомная бомба, война в Алжире, колонизация, испанские эмигранты и война во Вьетнаме, Франция 30-х годов, и концлагеря, и коррумпированный мир властей. Франция от 50-х до 70-х, Франция 80-х были всегда не только контрапунктом для показа личных судеб. Исторические события в каждом фильме служат материей для превратностей сознания, описываемого Аленом Рене.

С наибольшим сарказмом эпоха показана им в «Моем американском дядюшке» и «Стависком». Это могло бы выглядеть флиртом с «модой на ретро» или наивной картиной политических нравов эпохи Жискара д'Эстена. И тем не менее, в обоих случаях Рене держался в стороне от исторической действительности и политического толкования, которое могло бы сузить сюжет. Он хотел одного: нарисовать Историю на той высоте, на которой ее видят его герои.

В фильме «Я хочу домой» политика — как и в «Мариенбаде» — хоть и ушла в подтекст, но все равно присутствует. Название фильма уже история. В эпоху, когда Рене делал «Далеко от Вьетнама», шла борьба за возвращение американцев домой. На этот раз Рене обратился к Америке 80-х, завороженной, очарованной Европой и европейцами.

Если в картинах Рене присутствует психология, она всегда ставится на свое неизменно вспомогательное место как одна из составляющих фильма — то есть она служит предметом для изучения воображения индивида. Не случайно еще в 1961 году Ален Рене заявил в «Кайе дю синема», что «можно прийти к кинематографу без психологически обозначенных персонажей. Игра форм стала бы тогда важней, чем сюжет».

Будучи художником, рисующим психологические функции и отношения между прошлым и настоящим, Рене не мог принадлежать к тем режиссерам, которые верят в реальность и реалистический показ мира. Вопреки этому он строит изобразительный ряд и звуковой так, чтобы перейти в своих фильмах за границу частного — к общему.

Идет ли речь о «Хиросиме» или «Мело», смысл имеет *общее*, и каждая сцена — лишь деталь его архитектуры. Довольно точно многие фильмы Рене подчеркивают сочленение этих деталей, составляющих общее. В картине «Война окончена» Надин констатирует, что Диего и его друзья тщательно готовят свои переезды. «Вы озабочены частностями,— говорит она, и Диего отвечает: «Да, но от нас ускользает общее». Ни в вымысле, ни в форме фильма деталь не должна заставить забыть сложность целого.

Стиль Рене долгое время опирался на теорию монтажа, как на инструмент воздействия на психику зрителя.

В монтаже Ален Рене использует опыт немого кино конца 20-х годов, оставаясь фигурой деконструктивного кинематографа 60-х. В этой деконструкции он утоляет свою жажду показывать волшебство и реальности, и кинематографа. Начальные планы фильма «Война окончена», где подряд смонтированы в коротких кадрах несколько женщин, входящих в одно кафе, напоминают приемы Мельеса.

[5] В советском прокате: «Мелодрама».

Рене любит монтировать не только изображение, но и звук. Таков голос за кадром в «Мариенбаде», накладывающийся на пустынные, безлюдные планы, а также монтаж трех голосов в начале «Моего американского дядюшки», которые на какое-то мгновение, благодаря монтажу, сливаются в четвертый рассказ.

Персонажи фильмов Рене — не герои. Это либо слабые люди (Жан в «Моем американском дядюшке»), либо нерешительные (Диего в фильме «Война окончена»), либо пленники страстных импульсивных поступков (Бернар в «Мюриэли» или Ромэн в «Мело»). Рене никогда не говорит зрителю, как судить его героев. Характеры этих персонажей меняются для того, чтобы Рене мог играть на палитре их реакций, образуя форму, через которую должен пройти зритель.

Такая остраненность, в которой смешиваются мастерство и намеренная ирония, часто озадачивает и раздражает. Но иначе Рене не умеет общаться со зрителем. Без этой отстраненности нет тех иллюзий, с которыми он сталкивает зрителей, нет саркастического взгляда на мир, нет открытого произведения с множеством значений. Без этой отстраненности фильмы будут лишены тех элементов, формы и содержания, которые делают их уникальными, интригующими и сложными произведениями, оказывающими долговременное воздействие на сегодняшних зрителей. Без отстраненности не было бы фильмов Алена Рене.

Публикация текстов
и перевод с французского
Александра Брагинского

Николь Гарсиа и Роже Пьер в фильме «Мой американский дядюшка»

Сьюзен Зонтаг

«Мюриэль» Алена Рене

«Мюриэль» — вне сомнения, самый трудный из трех полнометражных фильмов Рене, однако истоки его — в том же тематическом спектре, из которого родились две предыдущие ленты режиссера. Каковы бы ни были индивидуальные пристрастия привлеченных им к работе сценаристов, каждый из которых (Маргерит Дюра в фильме «Хиросима, любовь моя», Ален Роб-Грийе в картине «В прошлом году в Мариенбаде», Жан Кейроль в «Мюриэли») обладает отчетливо своеобразным почерком, все три произведения роднит между собой общий предмет исследования: поиски невыразимого прошлого. В новой ленте Рене, как в старомодном романе, предмет этот акцентирован даже в двойном названии: «Мюриэль, или Время возвращения».

Тема картины «Хиросима, любовь моя» — сопоставление двух несвязанных и внезапно приходящих в столкновение одно с другим прошлых. Сюжет этого фильма сводится к безуспешной попытке двух главных героев; японского архитектора и французской актрисы — извлечь из ада, пережитого каждым, ту эмоциональную общность — и ту гармонию памяти,— какая могла бы стать основой их взаимной привязанности в настоящем. В первых кадрах картины они предаются любви. На протяжении ее части — буквально изливают душу, обращаясь друг к другу. И, однако, остаются бессильными слить воедино «параллельное» течение своих монологов, преодолеть тяготеющее над ними бремя вины и разобщенности.

Другой вариацией той же темы явилось «В прошлом году в Мариенбаде». Но в этом фильме господствует подчеркнуто условная, статичная среда, резко контрастирующая как с вызывающей вульгарностью новоотстроенной Хиросимы, так и с безошибочно запечатленной обстановкой провинциального Невера. В фабуле «Мариенбада» мотив обретенного времени воплощается в замкнутом, живописном, пустынном пространстве через посредство абстрактных персонажей, которым чужда сколь-нибудь устойчивая и стабильная сознательная жизнь, память или прошлое. «Мариенбад» — не что иное, как формальное опровержение замысла «Хиросимы», сопровождаемое нотками отчетливой пародии по отношению к его собственной теме. Если центральная мысль «Хиросимы» — неизбывная тяжесть запавшего в память прошлого, то главной мыслью «Мариенбада» оказывается открытость, абстрактность памяти. Печать прошлого, детерминирующего настоящее, сведена здесь к шифру, балету или — как в доминирующем образе фильма — игре, исход которой всецело определяется первым ходом (при условии, что игрок, на чью долю выпадает этот ход, знает, что делает). По логике как «Хиросимы», так и «Мариенбада» прошлое — фантазия, рождаемая настоящим. Отрешаясь от идеологической окрашенности, характеризующей первый полнометражный фильм Рене, «Мариенбад» развивает мотив раздумья о природе памяти, исподволь присутствующий в «Хиросиме».

Трудность, возникающая при восприятии «Мюриэли», обусловлена тем, что здесь автор попытался совместить задачи, которые решал порознь в «Хиросиме» и «Мариенбаде». С одной стороны, «Мюриэль» представляет собой попытку ответить на значимые вопросы текущего момента: войну в Алжире, деятельность ОАС, расистские настроения в среде колонистов,— подобно тому как в «Хиросиме» выдвигались проблемы ядерного оружия, пацифизма и коллаборационизма. С другой стороны, она, как и «Мариенбад», становится попыткой выплощения чисто абстрактного драматического конфликта. Бременем этого двуединого замысла, конкретного и обобщенного одновременно, обусловлено техническое совершенство и сложность ленты.

Речь в очередной раз идет о группе людей, преследуемых воспоминаниями. Повинуясь внезапному побуждению, Элен Оген, вдова лет сорока с небольшим, обитающая в провинциальном городе Булонь,

Эссе, написанное Сьюзен Зонтаг, выдающимся критиком (а также автором романов и режиссером двух известных фильмов) в 1963 году, впервые опубликовано в журнале «Film Quaterly», 1964, V. XVII, N 2. Вошло в авторский сборник «Против интерпретации» и другие эссе», Нью-Йорк, «Делл», 1969. Перевод осуществлен по книжному изданию.— *Прим. переводчика.*

приглашает навестить себя бывшего своего любовника, с которым они не виделись лет двадцать. Действие это никак не мотивировано; в фильме оно предстает неким альтруистическим актом. Из своей квартиры Элен пытается руководить опасно близким к краху предприятием по торговле антикварной мебелью; азартная картежница, она пребывает в постоянной осаде со стороны кредиторов. Бок о бок с нею, не в силах справиться с обуревающим его странным пароксизмом болезненной влюбленности, обитает ее приемный сын Бернар Оген — еще один данник памяти, недавно отслуживший свой срок в действующей армии в Алжире. Бернар не в состоянии отделаться от мысли о своей доле ответственности в совершенном преступлении — пытках, каким его товарищи по оружию подвергли политическую заключенную, алжирскую девушку по имени Мюриэль. Он не только слишком смятен и рассредоточен, чтобы посвятить себя какой-либо работе: его буквально снедают подавленность и тревога. Под предлогом свиданий со своей несуществующей невестой, якобы живущей где-то в городе (ее он окрестил Мюриэлью), Бернар часто покидает гостеприимную благоустроенную квартиру своей приемной матери, где каждый изысканный предмет мебели снабжен ярлыком «продается», и уединяется в комнатке, случайно уцелевшей в развалинах старого семейного особняка, разрушенного бомбежкой во время второй мировой войны... Фильм открывает эпизод прибытия из Парижа бывшего любовника Элен Альфонса. Последний появляется в сопровождении Франсуазы — молодой любовницы, которую он выдает за племянницу. Картина кончается, когда, спустя несколько месяцев, попытка Элен и Альфонса возобновить их давний любовный союз ни к чему не приводит. Альфонс и Франсуаза, чьи отношения тоже необратимо нарушены, отбывают в Париж. Бернар, застрелив друга своего детства, который в бытность солдатом колониального корпуса был инициатором надругательств над Мюриэлью, а теперь стал активным членом подпольной организации ОАС на территории Франции, прощается с приемной матерью. В эпилоге мы встречаем в пустой квартире Элен жену Альфонса Симону, явившуюся за блудным супругом.

В противоположность «Хиросиме» и «Мариенбаду» в последнем фильме Рене детально разрабатывает интригу и строит сложные взаимоотношения действующих лиц. Тем не менее, сознавая всю неоднозначность связей между героями, Рене, как ни странно, последовательно избегает прямого повествования. Он делает нас свидетелями цепочки коротких эпизодов, ровных в эмоциональном плане, фокусируя внимание на отдельных не слишком драматичных моментах в существовании четырех главных действующих лиц: Элен, ее приемного сына, Альфонса и Франсуазы в процессе совместной трапезы; Элен, поднимающейся — или спускающейся — по ступеням игорного заведения; Бернара, проезжающего на велосипеде по городу; Бернара, скачущего верхом по прибрежным утесам на его окраине; прогуливающихся и беседующих друг с другом Бернара и Франсуазы; и так далее. Усвоить развитие хода событий в фильме не представляет особого труда. Мне довелось посмотреть его дважды; после первого просмотра я вышла из зала с ощущением, что во второй раз смогу открыть в нем нечто большее. Интуиция обманула меня. «Мюриэль», как и «Мариенбад», не должна озадачивать, ибо «за фасадом» предстающих зрителю скупых, отрывистых фрагментов киноповествования не скрывается ничего. Пытаться «расшифровать» их бессмысленно: они заключают в себе ровно столько, сколько доступно нормальному внешнему восприятию. Создается впечатление, что Рене взял вполне ординарную, укладывающуюся в рамки самого простого рассказа историю и задался целью пересказать ее как бы с другого конца. Это ощущение «другого конца», постоянное чувство, что вам демонстрируют происходящее под определенным углом зрения,— отличительная черта «Мюриэли». Таков избранный режиссером способ превращения реалистической фабулы в демонстрацию структуры эмоций.

Итак, хотя сама по себе фабула и несложна, применяемый Рене повествовательный инструментарий намеренно остраняет для зрителя ее усвоение. Едва ли не самый двусмысленный из приемов, к которым он прибегает,— эллиптическая, децентрализованная концепция эпизода. Фильм начинается планом, запечатлевшим далекое от намека на дружелюбие рукопожатие Элен и одного из клиентов ее предприятия в дверях ее квартиры; затем следует краткий обмен любезностями между доведенной до изнеможения Элен и раздраженным Бернаром. На протяжении обоих планов автор отказывает зрителю в возможности визуально сориентироваться — возможности, составляющей азбуку традиционного киноповествования. Нашему взгляду предстает

рука, застывшая на дверной ручке, неискренняя, вымученная улыбка посетителя, кипящий кофейник на плите. То, как все это снято и смонтировано, скорее высвечивает фрагменты некоего целого, нежели проясняет суть происходящего. Затем Элен заспешит на вокзал — встречать Альфонса, обнаружит его в компании Франсуазы и пешком поведет их к себе. На пути домой (а действие происходит ночью) Элен что-то нервно щебечет о Булони, большая часть которой была разрушена в ходе минувшей войны и в последние годы перестроена в бодром функциональном современном стиле; и снятые в дневном освещении кадры городских улиц то и дело перемежают путь этой троицы, в поздний час добирающейся домой. Мостом, смыкающим полюса в ускоренном чередовании разноосвещенных зрительских планов, становится голос Элен. Весь речевой ряд в фильмах Рене, включая диалог, обнаруживает тенденцию перерасти в повествовательный: вместо того чтобы вытекать их конкретно происходящего, слова повисают над зримым действием.

На редкость быстрая смена планов в «Мюриэли» несходна со скачущим, джазовым монтажом годаровских фильмов «На последнем дыхании» и «Жить своей жизнью». Произвольный монтаж Годара вовлекает зрителя в сюжет, будит в нем беспокойство и жажду действия, создавая поле визуальной напряженности. Что касается Рене, то, произвольно перемежая планы, он, напротив, отторгает зрителя от сюжета. Его монтаж, подобно тормозу, замедляет течение повествования, становясь подобием художественного подводного контрпотока, приемом кинематографической алиенации.

Аналогичное «очуждающее» воздействие на чувства зрителя производит в фильмах Рене и речь действующих лиц. Поскольку главным его героям неизменно присуще нечто не просто внутренне омертвевшее, но и не способное возродиться, слова их никогда не затрагивают в слушающем струн внутреннего сопереживания. Самый процесс говорения в том или ином фильме Рене — не более чем типичное проявление фрустации, идет ли речь о гипнотическом, пронизанном горечью словоизвержении, связанном с неким событием в прошлом, или об отрывистых, несвязанных, полупонятных репликах, обращаемых персонажами друг к другу в настоящем. (В силу запрограммированной неадекватности речи особое значение в фильмах Рене приобретают глаза. В картинах режиссера нетрудно выделить характерный — в той мере, в какой Рене это допускает,— момент драматического напряжения: несколько ничего не значащих слов сопровождаются молчанием и — взглядом.) К счастью, в «Мюриэли» тотально отсутствует невыносимо декламационный стиль диалогов «Хиросимы» и повествования «Мариенбада». Если не считать нескольких прямых, остающихся без ответа вопросов, все, о чем говорят персонажи «Мюриэли»,— особенно пребывая в состоянии крайней угнетенности,— облекается в скучные, уклончивые фразы. Однако уверенная прозаичность диалога в «Мюриэли» отнюдь не несет в себе принципиально иной задачи, нежели внушающий оторопь поэтизированный речевой ряд первых двух полнометражных лент автора. Во всех своих произведениях Рене говорит об одном и том же. Все его фильмы — фильмы о невыразимом. (Из всех невыразимых предметов главными выступают два: чувство вины и эротическое влечение.) Ближайшим же двойником невыразимости становится банальность. В понятиях высокого искусства банальность приобретает обличие скромности невыразимого. «История наша поистине банальна»,— вырвется в конце концов из уст исстрадавшейся Элен, горестно вглядывающейся в учтивого, обходительного, безупречно вежливого Альфонса. «Историю Мюриэли рассказать нельзя»,— заявит Бернар незнакомцу, которому он только что поведал бередящее его душу воспоминание. По сути дела обе декларации сводятся к одному и тому же.

Мне кажется, что кинематографическая техника Рене, при всем визуальном совершенстве его фильмов, в большей мере восходит к литературе, нежели к традиции кино как искусства. Наиболее литературно окрашенная черта всего творчества Рене — его формализм. Формализм как таковой отнюдь не непременно литературен. Однако разработать изощренное и детализированное повествование с сознательным намерением затемнить его суть, как бы написать абстрактный текст на поверхности текста уже написанного — в этом есть нечто от безошибочно литературного способа образного мышления. Ведь нелепо было бы отрицать, что в «Мюриэли» есть сюжет: история снедаемой тоской женщины средних лет, пытающейся возродить любовное увлечение двадцатилетней давности, и молодого солдата, терзаемого чувством вины за недавнее свое соучастие в злодеяниях варварской войны. Но скомпонован фильм таким образом, что какой бы его эпизод ни

подвергнуть рассмотрению, окажется, что этот эпизод — ни о чем в особенности. На любом данном этапе он предстает формальной конструкцией; потому с такой мерой уклончивости выстроены его отдельные эпизоды, так неопределенны их временные контуры, так «разрежены» с точки зрения информативности его диалоги.

В точности такой же интенцией отмечено множество новых романов, выходящих сегодня во Франции,— интенцией к размыванию сюжета в его традиционном психологическом или социальном понимании во имя формального исследования структуры эмоции или события.

Типичной формулой, взятой на вооружение новыми формалистами от романа и фильма, явилась смесь холодности и патетики: холодности, замыкающей и растворяющей в себе беспредельную патетику. Важным открытием Рене стало приложение этой формулы к «документальному» материалу — к подлинным событиям, коренящимся в историческом прошлом. В рамках этого материала: в короткометражных лентах режиссера, в частности, в «Гернике», «Ван Гоге» и, вне всякого сомнения, в «Ночи и тумане»,— этот прием срабатывает блестяще, возвышая и высвобождая зрительские эмоции. «Ночь и туман» показывает нам Дахау десятью годами спустя. Камера медленно движется по округе (фильм сделан в цвете), всматриваясь в травяные побеги, пробивающиеся в расщелинах каменных стен крематория. Леденящая кровь безмятежность Дахау — ныне пустого, умолкнувшего, с исторгнутым смертоносным жалом — накладывается на невообразимую реальность того, что происходило здесь в прошлом; это прошлое оживает в негромком голосе, описывающем условия жизни в лагерях и приводящем цифры массового уничтожения (текст Жана Кейроля), а также перемежающих зрительный ряд кадрах черно-белой кинохроники, снятой в момент освобождения лагеря. (Эта сцена — прообраз того эпизода в «Мюриэли», когда Бернар повествует о пытках и убийстве девушки, одновременно прокручивая кадры любительского фильма, запечатлевшего его улыбающихся однополчан в Алжире. Саму Мюриэль мы так и не увидим.) Шедевром «Ночь и туман» делает безошибочно найденная мера художнического контроля, абсолютная чистота подхода к предмету, заключающему в себе откровенную, грозящую подавить все остальное патетику. Опасность подобного предмета в том, что он способен не стимулировать, но, напротив, оледенить наши чувства. Рене смог преодолеть эту опасность, верно определив авторскую дистанцию: в результате устрашающий «объект» его камеры не обрел ни грана сентиментальности и в то же время не утратил присущего ему ощущения ужаса. Ошеломляя своей прямотой, «Ночь и туман» с безупречным тактом рассказывает о невообразимом.

Однако в трех игровых фильмах Рене итоги того же художнического подхода не

Джорджо Альбертации и Дельфин Сейриг — в фильме «Прошлым летом в Мариенбаде»

столь однозначны и впечатляющи. Объяснить это тем, что на месте зоркого, прозорливого и наделенного великолепным инстинктом сострадания документалиста оказался эстет, формалист, было бы заведомым упрощением. Однако когда режиссер — как человек левых убеждений и как формалист — пытается совместить несовместимое, налицо несомненная утрата художественной убедительности. Задачей формализма является фрагментировать содержание, подвергнуть его сомнению. Оспоримость реальности прошлого становится предметом всех филь-

мов Рене. Точнее говоря, в его глазах прошлое есть та реальность, которая принципиально неосмысляема и одновременно апокрифична. (Таким образом, новый формализм, демонстрируемый во французских романах и фильмах,— не что иное, как последовательный агностицизм по отношению к реальности как таковой.) Но в то же время Рене исповедует — и склонен сообщить нам — определенную точку зрения на прошлое, отмеченное печатью истории. В таком фильме, как «Ночь и туман», это не разрастается до масштабов проблемы, ибо там воспоминание о прошлом оказывается, так сказать, по ту сторону фильма, будучи воплощено в голосе невидимого повествователя. Однако когда художник вознамерился сделать своим объектом не воспоминание как факт, а воспоминание как процесс и наделил грузом воспоминаний персонажей, обитающих в рамках фабулы, произошло неизбежное столкновение между формалистическими устремлениями и этикой ангажированности. В результате итогом апелляции и благородным инстинктам — вроде чувства вины за изобретение атомной бомбы (в «Хиросиме») и зверства, творимые французскими колонизаторами в Алжире (в «Мюриэли»),— когда они стали предметом художественного изображения, оказались рыхлость и критическое натяжение структуры, словно самому Рене было неведомо, что лежит в центре его картины. Так, тревожной аномалией «Хиросимы» как художественного целого явилось лежащее в подтексте уравнивание несказанного ужаса, неизгладимого из памяти героя-японца: ядерной бомбардировки и страданий ее жертв — со сравнительно малозначительным воспоминанием о прошлом, не дающим покоя героине-француженке: воспоминанием о любовной связи с немецким солдатом в пору войны и оккупации — связи, в воздаяние за которую, едва на землю Невера ступили освободители, соотечественники обрили ее наголо.

Я уже упоминала, что предметом исследования Рене является не память, но процесс припоминания: объектом ностальгии становится сама ностальгия, предметом чувствования делается воспоминание о чувстве, воскресить которое невозможно. Единственный из игровых фильмов Рене, не обнаруживающий отмеченную нестабильность внутреннего центра,— «Мариенбад». В этой ленте сильная эмоция (чувство эротической фрустации и влечения) оказывается возведена на высоту метаэмоции посредством погружения в отчетливо абстрактную среду — обширное палаццо, населенное одетыми по последнему слову моды манекенами. Подобный метод срабатывает именно в силу того, что в описанное средоточие обобщенного Прошлого помещает полностью деисторизированную, деполитизированную память. Но абстракция через обобщение, по крайней мере в рамках данного фильма, с очевидностью порождает определенный отток энергии. Атмосфера «Мариенбада» — атмосфера элегантной недоговоренности, однако было бы преувеличением сказать, что зритель в достаточной мере ощущает тягостное бремя того, о чем предпочитают умалчивать персонажи. В «Мариенбаде» есть центр, однако этот центр кажется окаменевшим. В фильме преобладает колорит зачарованного, томительного великолепия, в замкнутости которого с блеском визуальных красот и изысканностью композиций постоянно соседствует недостаток эмоциональной напряженности.

В «Мюриэли» больше энергии, да и замысел этого фильма гораздо более амбициозен. Ибо в нем Рене вновь оказался лицом к лицу с проблемой примирения формализма с этикой ангажированности. Нельзя сказать, чтобы художнику удалось разрешить ее (и в конечном счете вряд ли можно оценить «Мюриэль» иначе, как достойное поражение), однако фильм исчерпывающе высветил неведомые прежде стороны этой проблемы и сложности, сопутствующие любому выходу из данного противоречия. Он не впал в соблазн имплицитного уравнивания исторического злодеяния с индивидуальным горем, как это было в «Хиросиме». Тому и другому просто находится место в бесконечной цепочке взаимоотношений, психологическую подоплеку которых нам познать не дано. Ибо Рене обнаружил возможность воплотить то, что его волнует: бремя бередящей душу памяти об участии в реальном историческом событии (Бернар в Алжире) и неподдельную муку откровенно частного прошлого (Элен и ее роман с Альфонсом),— способом одновременно абстрактным и конкретным. Это отнюдь не недопроявленный документальный реализм его обзора современной Хиросимы и не чувственный реализм съемок провинциального Невера; и это не абстрактно-музейная тишина, воцарившаяся в экзотическом месте действия «Мариенбада». В «Мюриэли» абстракция более утонченна и более сложна, ибо ее источник скорее реальный повседневный мир, нежели отступления от него во времени (флэш-

бэки в «Хиросиме») или в пространстве (палаццо в «Мариенбаде»). Она коренится прежде всего в строгости композиционного построения, но последнее характерно для всех картин Рене. И в быстром чередовании эпизодов, о котором я уже упоминала,— сердцевине нового для кинематографа Рене ритма. И в использовании цветовой гаммы. О последнем можно распространяться долго. Цветные съемки оператора Саша Вьерни в «Мюриэли» наполняют восхищением и ошеломляют, сообщая зрителю драгоценное ощущение неведомых прежде ресурсов цвета в кино — ощущение, какое некогда рождали фильмы вроде «Врат ада» и «Чувства» Висконти. Однако функция цвета в фильме Рене отнюдь не исчерпывается тем, что он завораживающе красив. Именно благодаря нечеловеческой, агрессивной интенсивности красок самые банальные предметы повседневного обихода, вроде современной кухонной утвари, ультрановые жилые дома и промышленные корпуса обретают ни с чем не сравнимую абстрактность и отдаленность.

Эммануэль Рива и Едзи Окада в фильме «Хиросима — любовь моя» (1958)

Другим ресурсом интенсификации через абстракцию становится в фильме музыка Ханса Вернера Хенце для голоса и оркестра — одно из нечастых в опыте кинематографа произведений, которые имеют самостоятельную музыкальную значимость. Подчас музыка подчинена здесь традиционным для драматургии задачам: она сопутствует или акцентирует происходящее. Так, в эпизоде, где Бернар демонстрирует свой незамысловатый фильм, запечатлевший в Алжире его недавних товарищей по оружию беззаботно скачущими и смеющимися, музыкальный фон, противореча идилличности зрительного ряда, внезапно становится неровным и скрежещущим. Но еще интереснее место, какое отводит Рене музыке как структурному элементу повествования. Атональная вокальная фраза, исполняемая Риотой Стрейч, подчас, подобно диалогу, воспаряет над действием. Благодаря музыке мы осознаем, в какие моменты Элен сильнее всего терзают чувства, идентифицировать которые бессильна сама героиня. Наконец — и это, бесспорно, самый эффективный способ использования музыкального ряда в фильме — с помощью музыки аранжируется нечто вроде очищенного от бытовых частностей диалога, по ходу действия окончательно замещающего речь. В короткой немой финальной сцене, когда Симона, забредшая в поисках мужа в квартиру Элен, не находит там никого, музыка принимает на себя функцию речи героини: закадровый голос и оркестр разражаются жалобным крещендо.

И все же, невзирая на совершенство и

изобретательность в использовании целого арсенала изобразительных средств, о которых я писала (и тех, для которых я не нашла места на этих страницах, включая актерские работы, отмеченные великолепной ясностью, сдержанностью и умом[1]), проблема с «Мюриэлью» — и творчеством Алена Рене — остается открытой. Двойственность замысла, преодолеть которую художник на сегодняшний день не в силах, вызвала к жизни набор разнообразных приемов, применение каждого из которых обосновано и по большей части приводит к благоприятному результату, однако в фильме как художественном целом дает себя ощутить неприятный оттенок беспорядка. Быть может, именно поэтому «Мюриэль», при всех ее достоинствах, не стала картиной, вызывающей немедленную симпатию. И причина, позволю себе повторить еще раз, отнюдь не в формализме. «Дамы Булонского леса» Брессона и «Жить своей жизнью» Годара — если ограничиться упоминанием всего лишь двух великих фильмов, выполненных в формалистическом ключе,— даже в тех моментах, где они наиболее остраннены и рациональны, способствуют высвобождению зрительских эмоций. «Мюриэль» же действует несколько депрессивно, приземляюще. Сильные стороны этого фильма — такие, как интеллектуальность и необыкновенная выразительность зрительного ряда,— сосуществуют с той же заданностью, той же искусственностью (хотя и в несравненно меньшей степени), какие пронизывают «Хиросиму» и «Мариенбад». Рене знает все о красоте. Но его картинам недостает энергии и внутренней силы, прямоты адресации. Они слишком осмотрительны, подчас перегружены деталями, эклектичны. Они не достигают дна — идеи ли, эмоции ли, вызвавшей идею к жизни. А это именно то, что входит в обязанность всякого великого искусства.

Перевод с английского Николая Пальцева

[1] Большинство исполнителей главных ролей в «Мюриэли» незаурядны в плане актерского мастерства и убедительны в своем физическом присутствии на экране. Следует подчеркнуть, что, в отличие от двух предыдущих полнометражных фильмов Рене, «Мюриэль» отмечена одной великолепной актерской работой — исполнением Дельфин Сейриг роли Элен. В этот фильм (а отнюдь не в «Мариенбад») Сейриг вошла во всеоружии привычек осознавшей себя «звезды» — в чисто кинематографическом понимании данного слова. Иными словами, она не просто играет (или даже органично заполняет собой) роль. Она становится самостоятельным эстетическим объектом в себе. Каждая деталь ее внешности — седеющие волосы, слегка подпрыгивающая походка, широкополые шляпы и безвкусно-щеголеватые костюмы, «левизна» в манере выражать свой восторг и свою печаль — предстает избыточной и неотторжимой от образа.— С. З.

Жаклин Сталлоне

Власть звезд

Стрелец (23/11 — 21/12)

Убеждена, вы поймете, какой восторг я испытываю, когда, бросив все, могу наконец-то порассуждать о том, какие мы, Стрельцы, замечательные люди. Если вы, как и я, родились под роскошной, источающей энергию и радость планетой Юпитер во время правления огненного знака Стрелец, вы, возможно, получаете такое же, как и я, удовольствие от болтовни и сплетен.

Мы, конечно, не тараторим обо всем без разбора, как противоположный нам воздушный знак Близнецы. Но Стрельцы ежедневно должны вспоминать пословицу о том, что язык страшнее пистолета.

Если вы переберете все положительные качества Огня, вы поймете, почему мы согреваем сердца и домашние очаги, поднимаем настроение, зажигаем других своей горячей любовью к идеям. И какой бы неожиданностью это для вас ни оказалось, вопреки нашей репутации людей прямых и резких, мы сентиментальны и старомодны. Мы обожаем клише, и у нас всегда под рукой какая-нибудь пословица.

Нашей жизнью управляет Юпитер. Мы, Стрельцы, продвигаемся вперед по неизведанному, полному приключений пути, мы кидаемся навстречу испытаниям в одиночку. Это совсем не означает, что мы не любим людей. Совсем наоборот, мы часто слывем душой компании. Одиночное заключение — самое страшное наказание, которое мы можем себе представить.

Наш символ — кентавр, полулошадь-получеловек с натянутым луком и стрелой. Мы — спортсмены Зодиака. Жизнь для нас — игра. Я уверена, что Стрельцы пустили в ход пословицу: «Не важен выигрыш — важна игра». Конечно, нам легко говорить, ведь мы всегда выигрываем.

Да простят меня мои коллеги Стрельцы, но я выдам наш главный секрет. Мы только прикидываемся простаками. А на самом деле мы очень сложные натуры. И мы не выносим, когда нам запрещают делать то, что мы хотим делать, как мы не можем выносить, когда на нас наклеивают ярлыки.

Сложность натуры — это слишком мягкое определение наших эмоций и наших романов. Советовать Стрельцу в сердечных делах — бессмысленное занятие. Вот почему мы находим свою настоящую любовь только методом проб и ошибок. Не беспокойтесь, у нас в колчане достаточный запас сердечных стрел. Бывает, что случайно мы сжигаем все мосты, но у нас много шансов завоевать любовь. Ведь мы обладаем неотразимым обаянием.

1-я декада Стрельца (Стрелец-Стрелец) 23/11 — 2/12

Мы самые большие энтузиасты в любом деле, у нас всегда хорошее настроение, все для нас в радость. Мы болеем не только за свой успех, но и громче всех подбадриваем любого лидера, вырывающегося вперед. Мы не любители проигрывать, но первыми подойдем к сопернику, обыгравшему нас в честном поединке, чтобы пожать ему руку.

Мы смелы и умеем рисковать, занимаясь миллионом проектов одновременно. Наша страсть — путешествия. Мы готовы отправиться куда угодно на любых условиях, и чем отдаленнее цель нашего путешествия, тем лучше. Чем более экзотичные люди встречаются на нашем пути, тем больше историй мы сможем рассказать. У нас цыганский менталитет. Мы прирожденные рассказчики. Некоторые могут подумать, что мы сплетники, другие обидятся за несколько непочтительный тон, но — что поделать — мы действительно рассказываем о событиях так, как они происходили, нисколько не отступая от фактов. Признаюсь: иногда мы склонны к преувеличению. Да, иногда мы способны на грубость, но только когда на нее действительно нарываются. Но сколько бы вы ни старались, уличить нас в преднамеренной лжи почти невозможно.

Предположим, Стрелец-Стрелец ужинает в ресторане. За соседним столом совершенно незнакомый посетитель громко высмаркивается в льняную салфетку. Любой другой, став свидетелем этого происшествия, прочистит горло и отвернется. Но только не мы. Я наклонюсь к этому столу и скажу: «Приятель, как же омерзительно видеть ваши сопли!» Бедняге ничего не остается делать, как ретироваться. Рассказывая об этом инциденте, мы можем добавить в нашу историю нескольких статистов, дикую потасовку и опрокинутые столы. Но, согласитесь, невинное преувеличение еще не есть преступление.

К сожалению, под влиянием двойного Юпитера,

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1992, № 1—11.

мы никогда не упускаем возможности даже для злого смеха. Мы никогда не знаем, где остановиться, когда дело касается высмеивания чужих недостатков. А это приводит к тому, что, будучи по натуре жизнерадостными и добродушными, мы все-таки можем навлечь на себя серьезные неприятности.

«Звезды» деканата Стрелец-Стрелец
25 ноября — Тина Тернер
27 ноября — Дэнни Де Вито
28 ноября — Александр Годунов
1 декабря — Бетт Мидлер

2-я декада Стрельца (Стрелец-Овен)
3/12 — 12/12

Влияние Юпитера и Марса создает постоянный внутренний разлад в вашей душе. Как и все Стрельцы, вы отличаетесь жизнерадостным нравом, но сильное желание властвовать, свойственное Овну, почти постоянно толкает вас на тропу войны.

В результате борьбы двух противоположностей в вашей натуре, вы попадаете в ситуации конфронтации и борьбы с окружающими. Создается впечатление, что вам доставляет удовольствие провоцировать драки.

Уникальное сочетание обаяния и умения внушить страх заставляет ваших руководителей уважать вас, что не случается с другими Стрельцами.

Вы, конечно, негодуете — ведь я ввела вас в заблуждение, утверждая раньше, что вторые декады знаков обычно самые уравновешенные. Я не отказываюсь от своих слов. Вы обладаете лучшими качествами, присущими философам. В этом ваша тайная связь с властью звезд. Вы хватаетесь за новые идеи с такой же готовностью, с какой вы боретесь за свои взгляды. Сражаясь за правое дело, вы ведете себя героически, что не свойственно многим из нас, Стрельцам других деканатов. В нашей жизни вы заслуживаете благородного звания Мудрые Воины. Но только в том случае, если вам удастся не дать волю своему вспыльчивому нраву.

«Звезды» деканата Стрелец-Овен
8 декабря — Ким Бейсингер
9 декабря — Кирк Дуглас
12 декабря — Том Хейден

Фрэнк Синатра (12 декабря)

Когда люди слышат имя Фрэнка Синатры, они представляют себе сдержанного меланхоличного парня, романтического шансонье с фирменной сигаретой. Конечно, они одурачены Господином Синеглазым. Эта суперзвезда Стрелец-Овен — полная противоположность созданному им образу. Поверьте мне, огонь горит не только в сигарете, которую он небрежно держит между пальцев. Только парень с независимостью и агрессивностью господина Синатры мог спеть песню «Так, как я хочу» — именно он заставил всех поверить, что это могло быть только так, а не иначе.

Когда Синатра лишь вступил на путь борьбы за место под Солнцем, никто, кроме астролога, не повернул бы и головы в его сторону. Конечно, у него было обаяние и явное честолюбие, но особый талант ни в чем не проявился.

Но при более внимательном изучении его натальной карты, где три планеты были в знаке Стрельца, можно было предположить, что этот ничем не примечательный юноша был обречен на большее будущее и что на этом пути он будет идти напролом. Я бы уже тогда могла предсказать, что он сумеет воспользоваться всеми без исключения сверхмощными возможностями Стрельца-Овна. Такова история успеха Фрэнка Синатры и его пути к положению суперзвезды.

Он несдержанный, веселый, импульсивный, непредсказуемый, проще говоря, яркая личность. И темпераментнее в бизнесе, чем этот парень, я не знаю человека. Я бы могла сказать и парочку слов о его отрицательных качествах, но придержу язык. Вы знаете, в какие неприятности мы попадаем из-за нашей невоздержанности, особенно когда речь идет о соседнем с нашим деканате. И если я буду неосторожна с Фрэнком, он мне продемонстрирует на личном примере свою песню: «I'll get a kick out of you» («Я из тебя душу вытряхну»).

3-я декада Стрельца (Стрелец-Лев)
13/12 — 21/12

На последней остановке Солнца в знаке Стрельца мы встречаем еще один необычный и в высшей степени привлекательный 3-й деканат. Благодаря вашей главной планете — Юпитеру, вы — исследователь неизвестного, путешественник, искатель приключений. Но черты Льва наделяют вас любовью к благородным устремлениям, ибо вам льстит высокая оценка окружающих, их внимание к вам. Солнце, ваша планета по совместительству, помогает вам набирать от других положительную энергию.

Находясь на границе серьезного Козерога, вы не избежали влияния дисциплинированного Сатурна. Вам повезло — вам удается быть честным человеком и дипломатом одновременно.

Так в чем же ваша необычность? Я почти уже была готова назвать вас самым счастливым деканатом Зодиака — ведь вы общительны, обаятельны, всегда добиваетесь успеха, горды, переполнены чудесными и оригинальными идеями, свободны, обычно одарены миллионом возможностей и состоянием. Но каждый раз, когда я задаю кому-нибудь из племени Стрельцов вопрос, как вы себя чувствуете, в ответ я получаю скорее ухмылку, чем улыбку. Что-что, а счастливыми вы не выглядите. В основе этого несоответствия лежит осложнение двенадцатого дома, где у вас хранятся призрачные странности. Главная из них — несоответствие вашего общественного лица и внутренней сущности.

«Звезды» деканата Стрелец-Лев
18 декабря — Стивен Спилберг
21 декабря — Фрэнк Заппа

Фил Донахью (21 декабря)

Побывав несколько раз на «Шоу Донахью», я могу со всей ответственностью заявить, что у Фила

столько энергии, что ее одной хватит, чтобы обогреть всю штаб-квартиру «Эн Би Си». Посмотрите, как он носится вдоль рядов, запрыгивает на сцену, противостоит аудитории или вдохновляет ее на бунт — он кажется Стрельцом с головы до ног, исполняющим сложный танец вокруг рискованного и спорного предмета обсуждения.

Он ходит с видом короля, и хотя ему приходится здорово побегать за те деньги, что он получает, ему пока удается удержать корону на голове.

Вы можете не заметить особый блеск его голубых глаз, который он скрывает за старомодными очками, но действие они производят поистине магнетическое. С очаровательной легкостью ему удается забираться в дебри серьезных вопросов. Но существует различие между Филом на публике, который зарабатывает на жизнь, пытаясь противостоять безнравственности, и Филом в частной жизни. Только тот, кто знает его очень хорошо или обладает знаниями по астрологии, может обнаружить типичное для его деканата презрение к толпе. Изредка он выдает саркастические замечания, которые обнаруживают его сущность. Он считает себя выше толпы, прекрасно чувствуя тех, кто ниже его по уровню, и поэтому обращается с нами так, как мы этого заслуживаем. Но ведь вы же не можете обвинять человека в том, что он делает это так естественно.

Он такой милый. И, не приведи Господи, увлечется кем-нибудь. Но он не посмеет. Он уважает родителей, чтит веру, и о разводе для него не может быть и речи. И он, и его жена Марло Томас очень религиозны. Можете себе представить, что он должен говорить на исповеди после всего того, что он слышит «на работе». Не хотела бы я быть его духовником. И я рада, что могу сказать столько хорошего о таком замечательном и уникальном собрате по знаку Зодиака.

●

Ну, вот мы и окончили свое путешествие по знакам Зодиака. К 2000 году я надеюсь увидеть миллион новых сверкающих «звезд», многие из которых будут выпускниками моего курса «Власть звезд». Поверьте, я вложила в мою книгу много сил и времени, веря в то, что каждый из вас способен превратить все свои мечты в реальность. Поэтому прошу вас меня не подвести. Кроме того, мне нужны новые «звезды», иначе о ком же я буду сплетничать? Мне уже пора строить планы на старость, ведь вы не станете с этим спорить?

Мои прощальные пожелания и напутствия те же самые, с которых мы начинали, — ключ от волшебства звезд у вас в руках. Благослови, Господи, это волшебство в каждом из вас. И как я говорила своим детям в дни испытаний и несчастий: не переставайте смеяться.

Перевод с английского
Раисы Фоминой

От переводчика

Мне жаль расставаться с Жаклин Сталлоне. Ее юмор, жизнерадостность, умение ободрить читателя и помочь поверить в себя помогали мне каждый месяц, когда я торопилась перевести очередную порцию для журнала. У меня было очень мало времени, несколько раз я уже хотела сдаться и отдать материал другому переводчику, но каждый раз увлекалась и не могла бросить работу на полпути. Мы напечатали небольшие отрывки из увлекательной книги в 390 страниц, и я надеюсь, что мы сможем издать «Власть звезд» отдельной книгой. Такое право Жаклин Сталлоне нам предоставила. Она просила передать привет читателям журнала «Искусство кино». Жаклин уверена, что для нашей страны скоро пройдут тяжелые времена, и она возродится, если люди будут верить в нее и в свои силы.

Р. Ф.

«Великий Шу», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
Вроцлавская студия художественных фильмов (Польша). 1982.
Автор сценария Ян Пужицкий. Режиссер Сильвестр Хенчиньский. Оператор Ежи Ставицкий. Художник Тадеуш Косаревич. Композитор Анджей Кожиньский.
Роли исполняют: Ян Новицкий, Анджей Печиньский, Дорота Помыкала, Леон Немчик, Кароль Страсбургер, Гражина Шаполовска, Ян Фрич, Гражина Треля, Ежи Боньчак и другие.

«Взбунтуйте город, граф!», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 42 мин.
ТО «Ермак» (г. Пермь). 1991.
Автор сценария и режиссер С. Гурьянов. Операторы С. Климов, И. Забродский. Художник Ю. Лапшин. Звукооператор С. Колотилов.
Роли исполняют: Т. Хорошева, Т. Облогина, И. Сахно, Т. Жаркова, Л. Исаакян, Т. Новикова, С. Агапов, В. Белоусов, С. Садратинов, Ю. Аветисян и другие.

«В той области небес...», 12 ч. Продолжительность фильма 1 час 55 мин.
Кинофирма «Славута», арендное предприятие «Волгоградский тракторный завод». 1992.
Автор сценария и режиссер И. Черницкий. Операторы А. Шигаев, А. Москаленко. Художник И. Быченкова. Композитор Ю. Репников. Звукооператор Т. Нилова.
Роли исполняют: А. Песков, И. Черницкий, В. Легин, Е. Кленчищев, В. Меньшов, Л. Гузеева, Ю. Меньшова, С. Крючкова, Ю. Черницкий, Ю. Мажуга, М. Пахомов, А. Веденкин, И. Бондарчук, А. Сторожук, Н. Рожкова, Г. Мороз и другие.

«Гангстеры в океане», 14 ч. Продолжительность фильма 2 часа 13 мин.
Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, СП «АСК». 1992.
Авторы сценария А. Лапшин, С. Пучинян. Режиссер С. Пучинян. Оператор Г. Тутунов. Художник С. Агоян. Композитор А. Геворгян. Звукооператор В. Заболоцкий.
Роли исполняют: А. Самохина, А. Михайлов, П. Гаудиньш, А. Джигарханян, Л. Куравлев, Л. Дуров, С. Крылов, О. Ли, Ю. Катин-Ярцев, Д. Ахимов и другие.

«Деревня Хлюпово выходит из Союза», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.
МП «Балтфильм», киноассоциация «Ленфильм». 1992.
Автор сценария Г. Черняев. Режиссер А. Вехотко. Оператор В. Сидорин. Художник А. Гребаус. Композитор И. Цветков. Звукооператоры Е. Нестеров, И. Волкова.
Роли исполняют: Г. Штиль, А. Столбов, Л. Тищенко, М. Солодовник, И. Ефимов, Н. Грякалова, Г. Сабурова, Е. Черняева, А. Суснин, Б. Аракелов, С. Исавнин.

«Дикарь», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 48 мин.
«Лира-фильм» (Франция) — «Продукцион Артистике интернационале» (Италия). 1975.
Авторы сценария Жан-Поль Раппно, Элизабет Раппно, Жан-Лу Дабади. Режиссер Жан-Поль Раппно. Оператор Пьер Ломм. Художник Макс Луи. Композитор Мишель Легран.
Роли исполняют: Ив Монтан, Катрин Денев, Луиджи Ванноки, Тони Робертс, Дана Уинтерс, Бобо Льюис и другие.

«Загорелые на лыжах», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.
«Тринакра фильм» (Франция). 1979.
Автор сценария Патрик Обрэ. Режиссер Патрис Леконт.
Роли исполняют: Жозиан Баласко, Жерар Жюньо, Тьерри Лермит, Доминик Лаванан и другие.

«Зачем алиби честному человеку?», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.
Международная ассоциация деятелей культуры «Новое время», ТО «Экран». 1992.
Автор сценария Ю. Черняков. Режиссер В. Чеботарев. Оператор Г. Абрамян. Художник Л. Платов. Композитор В. Баснер. Звукооператор Б. Зуев.
Роли исполняют: А. Васильев, Л. Полякова, Т. Акулова, М. Кокшенов, А. Колкунова, А. Мартынов, Ю. Саранцев и другие.

«Зять», 16 ч. Продолжительность фильма 2 часа 39 мин.
«Виджай Лакшми Артс Пикчерз» (Индия).
Автор сценария и режиссер Каданда Рамиредди. Оператор В. С. Р. Свами. Композитор Лаксмикант Пьярелал.
Роли исполняют: Хема Малини, Анил Капур, Мадхури Диксит, Шакти Капур, Анупам Кхер, Сатиш Каушик и другие.

«Казино» (по мотивам романа Джеймса Хэдли Чейза «Итак, моя милая...»), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 05 мин.
Киностудия «Союз» киноконцерна «Мосфильм», ТПКП «Кинком». 1992.
Автор сценария и режиссер С. Самсонов. Оператор В. Семин. Художник Г. Колганов. Композитор Е. Дога. Звукооператор В. Бахмацкий.
Роли исполняют: Э. Марцевич, Габриэль Марьян, Л. Кулагин, А. Джигарханян, О. Копосова, О. Попович, В. Смецкой, А. Мамбетов, К. Золотова, С. Вещев, Нгуен Минь Чанг, А. Ломберг и другие.

«Как живете, караси?», 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 03 мин.
Студия «Союз» киноконцерна «Мосфильм» при участии кинообъединения «Паритет», «Агрохимэкспорт». 1992.
Автор сценария Е. Козловский по идее и при участии С. Милькиной, М. Швейцера. Режиссеры М. Швейцер, С. Милькина. Оператор А. Ильховский. Художник Е. Черняев. Композитор А. Заливалов. Звукооператор В. Щедрина.
Роли исполняют: А. Калягин, Н. Пастухов, В. Золотухин, А. Назарьева, Е. Миронов,

Л. Куравлев, Е. Евстигнеев, А. Заливалов, Н. Кочегаров, П. Семенихин, Б. Клюев, В. Майорова, В. Симонов, Е. Козловский, К. Королева, И. Литт, В. Князев, Г. Мартиросян, В. Губанов и другие.

«Каратэ по-польски», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 34 мин.

«Зодиак» (Польша). 1982.

Автор сценария Анджей Дзюравец. Режиссер Войцех Вуйцик. Оператор Ежи Госьцик. Художник Тереза Смус. Композитор Збигнев Гурны.

Роли исполняют: Михал Анёл, Эдвард Жентара, Дорота Каминьска, Збигнев Бучковский, Ежи Треля, Халина Буйно-Лоза, Бернард Ладыш, Петр Грабовский, Станислав Понк, Збигнев Птак, Арнольд Пуйша, Здзислав Тшечак.

«Катька и Шиз», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 23 мин.

Студия «Курьер» киноконцерна «Мосфильм», фирма «Киноконтакт». 1992.

Автор сценария Е. Островский при участии Д. Кеосаяна. Режиссер Т. Кеосаян. Оператор Г. Абрамян. Художник Л. Лазишвили. Звукооператор К. Бершачевский.

Роли исполняют: Д. Карасев, Е. Шевченко, А. Джигарханян, О. Мегвинетухуцеси, Г. Дрозд, И. Метлицкая, Ю. Васильев, С. Чонишвили, И. Уфимцев, А. Орлов и другие.

«Красный гаолян» (по романам Мо Яня «Красный гаолян» и «Гаоляновое вино»), 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 33 мин.

Сианьская киностудия (Китай). 1987.

Авторы сценария Чэнь Цзяньюй, Чжу Вэй, Мо Янь. Режиссер Чжан Имоу. Оператор Гу Чанвэй. Художник Ян Ган. Композитор Чжао Цзипин.

Роли исполняют: Гун Ли, Цзян Вэнь, Гэн Жуцзюнь, Лю Дуань, Цянь Мин и другие.

«Мы едем в Америку» (по мотивам произведений Шолом-Алейхема), 13 ч. Продолжительность фильма 2 часа 03 мин.

Киноассоциация «Ленфильм», советско-швейцарское СП «Унирем», ТОО «Универсал-филмс». 1992.

Авторы сценария Е. Грибов, А. Красильщиков. Режиссер Е. Грибов. Операторы П. Барский, Д. Щигловский. Художник Е. Амшинская. Композитор М. Глуз. Звукооператор А. Гасан-заде.

Роли исполняют: Дима Давыдов, Л. Румянцева, С. Стругачев, В. Данилевский, Д. Славгородская, Б. Кранатс, Р. Машулович, М. Майзель, М. Карасева, Р. Катанский, Т. Буреникова, Л. Полякова и другие.

«Патриотическая комедия», 11 ч. Продолжительность фильма 1 час 49 мин.

ТО «Евразия» Свердловской киностудии. 1992.

Авторы сценария Л. Порохня, В. Хотиненко. Режиссер В. Хотиненко. Оператор Е. Гребнев. Художники В. Лукинов, А. Потапов, Ю. Устинов. Композиторы А. Пантыкин, Н. Полева. Звукооператор С. Сашнин.

Роли исполняют: Л. Гузеева, А. Серебряков, Л. Окунев, С. Маковецкий, Е. Шамраева, С. Виноградов, В. Царегородцев, Р. Епуре, В. Воскресенский, В. Лысенков, Т. Зимина, В. Пискунов и другие.

«Печальный рай», 8 ч. Продолжительность фильма 1 час 20 мин.

ЭТПО «Актер кино». 1992.

Автор сценария и режиссер А. Красильщиков. Оператор Е. Давыдов. Композитор Д. Савари. Звукооператор В. Вольский.

Роли исполняют: Кароль Эскюди, Ю. Дорминантов, С. Варчук, Т. Сополев, Л. Латю, Жан-Пьер Фритос, В. Варчук, С. Зубченко, В. Гончар и другие.

«Прикосновение», 10 ч. Продолжительность фильма 1 час 37 мин.

ВПХО «Транс Ф», 1992.

Автор сценария А. Горюнов. Режиссер А. Мкртчян. Оператор Б. Кочеров. Художники Л. Платов, А. Платов. Композитор Л. Десятников. Звукооператор В. Ермолин.

Роли исполняют: А. Збруев, М. Полтева, С. Житарев, Н. Аверюшкин, Аня Константиновская, А. Дударенко, А. Харитонова, А. Порошин, Е. Метелкина и другие.

«Три дня вне закона», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 30 мин.

Муниципальное предприятие театр-студия «Актеры кино и театра», киностудия имени М. Горького. 1992.

Автор сценария А. Макаров. Режиссер Т. Спивак. Оператор В. Сапожников. Художник В. Власков. Композитор В. Корчагин.

Роли исполняют: Д. Щербина, Е. Крюков, В. Андреев, И. Янковский, Ю. Назаров, М. Левтова, В. Носик, В. Бочкарев и другие.

«Убийство на Ждановской», 9 ч. Продолжительность фильма 1 час 27 мин.

Акционерная компания «Студия Пирамида», ЭТО «Ладья». 1992.

Авторы сценария В. Калиниченко, И. Лощилин. Режиссер С. Мамилов. Оператор В. Звонилкин. Художник Е. Елисеева. Композитор В. Рафаэлов. Звукооператор Д. Боголепов.

Роли исполняют: И. Бортник, А. Мартынов, Б. Новиков, В. Ивашов, В. Захарченко, В. Земляникин, Р. Рязанова, А. Голышев, Л. Овчинникова, А. Иванов и другие.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1992 год

Цифрами обозначен номер журнала

Премьера «ИК»

«Бесконечность»

Аннинский Л. Плач по живущим 4
Козлов Леонид. Присутствие Пушкина 4
Матизен Виктор. Кино-Гения Марлена Хуциева . . . 4

«Время цыган»

Гульченко Виктор. Поэт и цыган 12
Катзанис Янис. До головокружения 12
Кустурица Эмир: «Эпическая форма ближе к жизни». *(Беседу ведет Мишель Симан)* 12

«Изыди»

Горелик Михаил. Попытка экзорцизма 5
Шемякин Андрей. Мост над бездной 5

«Крестный отец. Часть III»

Коппола Фрэнсис Форд. Власть судьбы и судьбы власти 3
Смирнова Дая. Есть контакт 3
Цыркун Нина. Судьба Корлеоне в Америке 3

«Молчание ягнят»

Михалкович Валентин. Мисс Электра, героиня «Фронтира» 8
Персонс Дэн. Зубная щетка для маньяка 8

«Прорва»

Дыховичный Иван: «Большевистская идея началась с уничтожения пола». *(Беседу ведет Раиса Фомина)* 11
Зоркая Нея. От «Клятвы» — к «Прорве» 11
Манцов Игорь. Слишком мало любви 11
Немцов А. Рабфак и Марсельеза 11
Плахов Андрей. Красивая пошлость 11

«Пустыня»

Аннинский Л. Ветхое и новое 10
Кац М.: «Кинематографу подвластно все...» 10
Михалкович В. Переодетая современность 10
Турбин В. И опять Иешуа... 10

«Россия, которую мы потеряли»

Пути России *В обсуждении фильма участвуют:* Валентин Толстых, Татьяна Алексеева, Вячеслав Глазычев, Григорий Гловели, Андрей Городецкий, Валерий Лебедев, Лилиана Малькова, Вадим Межуев, Сергей Никольский, Владлен Сироткин, Владимир Федоров, Владимир Шевченко 9

«Сады скорпиона»

Ковалов Олег. Фильм на фоне эпохи. *(Беседу ведет Т. Мальцева)* 1
Лаврентьев Сергей. Пески варана 1
Стишова Елена. За что я люблю ефрейтора Кочеткова 1
Сулькин М. Заметка скептика 1

«Урга»

Михалков Никита. Я снимаю о том, что люблю . . . 2
Плахов Андрей. Русский дух за китайской стеной 2
Сулькин Михаил. «Мы должны заняться Востоком...» 2

«Чувствительный милиционер»

Божович Виктор. Из жизни фантомов 7
Гульченко Виктор. Бедный Толя 7
Муратова Кира: «Искусство — это утеха, отрада и опиум» 7
Шепотинник Петр. Описание ребенка прилагается

Non-stop

Абдуллаева Зара. Тезисы запоздалой рецензии . . . 11
Абикеева Гульнара. Шнур на шее 7
Блинова О. Колдун в четвертом поколении 8
Горелик М. «На границе тучи ходят хмуро...» . . . 5
Гульченко Виктор. Уходящая натура 11
Гуревич Михаил. На круги своя, или 20 лет спустя 4
Донец Л. На площадке танцевальной — 91-й год . . . 7
Донец Л. Они вспоминают... 5
Е. С. Для всех или для избранных? 3
Зархи Н. ...Но зачем? 3
Зархи Н. Слово для защиты 3
Кагарлицкая Анна. Ананасы или смерть 3
Киселев Саша. О странностях «нелюбви» 7
Киселев Саша. «Честь семьи Прици» 2
Киселев Саша. Это сладкое слово — «Либерти»! 1
Кудрявцев Сергей. Ангелочки истребления 3
Кудрявцев Сергей. Апокалипсис-2 11
Кудрявцев Сергей. В ночном такси по задворкам рая 11
Кудрявцев Сергей. В поисках шестого угла в Пентагоне 6
Кудрявцев Сергей. Иден спускается в ад 3
Кудрявцев Сергей. Как приготовить кассовый фильм 9
Кудрявцев Сергей. Махнемся преступлениями 6
Кудрявцев С. Налейте воды в бассейн для психов! 9
Кудрявцев Сергей. О, терминатор! 6
Кудрявцев Сергей. Он на их стороне 11
Кудрявцев Сергей. Предсмертное воздаяние 6
Кудрявцев Сергей. «Разделенный мир» 2
Кудрявцев С. Русский человек на rendez-vous 5
Кудрявцев С. Убийственная Аджани 9
Кудрявцев С. «Черная серия» Алена Корно 9
Кучеров Я. Простой советский супермен 3
Кучеров Я. Рэмбо по прозвищу Зверь 1
Лаврентьев Сергей. Неотразимость мундира 1
Лаврентьев С. «Нужный фильм» новой эпохи 5
Лаврентьев С. Спасла любовь 7
Лындина Эльга. «Мы едем, едем, едем...» 5
Малюкова Л. Тумбалалайка 5
Манцов И. Куда ведет параллельный след? 8
Манцов Игорь. Угрюмая поступь истории 4
Матизен Виктор. Комплексы пубертатного периода 7
Матизен Виктор. Мильон на бабу променял 7
Пальцев Николай. Deja vu, и все же... 11
Пальцев Николай. Призрак бродит по Парижу . . . 11
Пальцев Николай. Экологическая робинзонада 11
П. Ш. Ой! 1
Сиривля Н. В жанре мелкого безобразия 1
Сиривля Н. «Все страньше и страньше...» 8
Сиривля Н. Кулак сильнее закона 3
Сиривля Н. Старого воробья на мякине не проведешь 3
Стишова Е. Интердевочка и Мона Лиза 1
Сулькин Михаил. Если не читать Фриша... 11
Тримбач С. Поэзия и правда 5
Трошин Александр. «Высоконравственная ночь» . . . 2
Трошин Александр. «Свидетель» 2
Цыркун Н. «И вдруг из пепла нам блеснул алмаз...» 7
Цыркун Н. ...Плюс либертизация? 1
Черненко Мирон. «Нью-Йорк, 4 утра» 2
Черненко Мирон. «Пока без подходящего названия» 2
Черненко Мирон. «Сижу на ветке, и мне хорошо» 2
Шемякин Андрей. Очаровательная идиотка 11
Шпагин А. Долой «чистоту жанра»? 8

Панорама

Абдуллаева Зара. О вреде наркотиков 12
Амиркулов Ардак: «Я — человек сомневающийся...» *(Интервью ведет Гульнара Абикеева)* 3
Добротворский Сергей. В поисках утраченного «другого» 12
Добротворский Сергей. Crasy-movie 12
Игнатьева Нина. Папкина песня 12
Карпыков Абай. Интерьер для героя. *(Беседу ведет Илья Алексеев)* 12
Киселев Саша. Дым Отечества 12
Плахов Андрей. Совсем новые русские идут 12
Плахов Андрей. Уроки французского 3
Сиривля Н. Улица ненависти 12
Титов А.— Погодин О.: «...а кожура еще больше» 12
Цыркун Нина. Как выбрать между круглым, кислым и зеленым? 12
Шемякин Андрей. Хроника объявленной смерти . . . 12
Шемякин Андрей. Летопись или свидетельство? . . . 3
Черненко Мирон. В поэтике каддиша 12

На фестивальных орбитах

Донец Л. «В надежде славы и добра...» *(ВГИК-92)* 12
Карахан Л. Kuck doch mal! *(Берлин-92)* 10

Лисовой Николай. Православное кино *(Москва-92)* 9
Лукиных Наталья. Русские сны в Германии, или Проверка на дорогах *(Штутгарт-92)* 9
Плахов Андрей. Из жизни «неоварваров» *(Канн-92)* 9
Сулькин М. Все беды мира *(Золотурн-92)* 9
Шепотинник Петр. Лидолепсия *(Венеция-91)* 2
Фестиваль неигрового кино «Россия»
Донец Л. Впервые в Екатеринбурге 2
Муратов Сергей, Топаз Марина. Повелитель мух, или Сатанинская арифметика 2

Интервью «ИК»

Абдуллаева Зара. Первый план. На rendez-vous с Александром Абдуловым 4
Афиногенова Алла. Гипнотический транс с ярко выраженным эротическим оттенком 6
Бардин Гарри. «Нет, я старый Бардин». *(Беседу ведет Виктор Мережко)* 3
Чехословацкая «новая волна»: освобождение от догм
Форман Милош: «Я не хочу быть изгнанником» 6
Фрэнк, он же Франтишек, или Как учить писать сценарии *(Интервью с Фрэнком Дэниелом ведет Евгений Цымбал)* 10
Шорм Эвальд: «Кафка разлит в нашей жизни»
Щедровицкий П. Зеркало для самого себя. *(Интервью ведет Александр Кокин)* 1
11

Теория, история

Бернштейн Д. Кино и архитектура 6
Биргер А. Гипноз фактуры 3
Бюклинг Лийса. Михаил Чехов в голливудском кино 6
Клейман Наум. Неосуществленные замыслы Эйзенштейна 6
Левин Е. «Я передиктую...» 10
Лёвгрен Хакан. Леонардо да Винчи и «Жертвоприношение» 6
Малевич Казимир. «Через чистую абстракцию к новой форме» 1
Марголит Евгений, Шмыров Вячеслав. Отсчет привидений, которые не возвращаются?.. 6
Пазолини Пьер Паоло. Феллини Бергман. Трюффо 3
Письма В. Б. Шкловского Е. С. Левину 10
«Прыжок» Вертова (Валерий Балаян, Владимир Баскаков, Оксана Булгакова, Леонид Гуревич, Пол Гэррин, Фоско Дубини, Нея Зоркая, Абрам Клецкин, Виктор Листов, Виктор Матизен, Сергей Муратов, Владо Петрич, Кирилл Разлогов, Рольф Рихтер, Томас Ротшильд, Герд Рошер, Лев Рошаль, Джанни Тоти, Герц Франк. *Доклады и выступления на международном симпозиуме)*
Степун Федор. Кино и театр
Туровская М. Язык мой — враг мой, или Заметки на полях Ролана Барта
Хохлова Е. Новое об «эффекте Кулешова»
Шкловский Виктор. Еврейское счастье
Эйзенштейн Сергей. К предисловию для несделанных вещей
Янгиров Рашит. Еврейское кино России: в поисках идентичности. 1908—1919
К 60-летию Андрея Тарковского
Для целей личности высоких. Андрей Тарковский о себе
Климанова Е. Единство образа. Сын и отец

Иллюзион

«Машенька», СССР (Ольга Кузьмина) 2
«Совесть», СССР (В. Скуратовский) 6

Повторный киносеанс

Герасимова Любовь. Интонация («Весна на Заречной улице») 6
Добротворская Карина. «Цирк» Г. В. Александрова 5
Добротворский С. Фильм «Чапаев»: опыт структурирования тотального реализма 10
Марголит Е. «Моя Родина» 4
Пальцев Николай — Шемякин Андрей. «Последнее танго в Париже» — 20 лет спустя 11
Стишова Елена. Мистерия вокзала («Белорусский вокзал») 4

Мемуары и публикации

Бердяев Николай. Еврейский вопрос, как вопрос христианский 5
Бубер Мартин. Еврейство и человечество 11
«Даешь Голливуд!» 6
Дали Сальвадор. Мои кинематографические секреты 6
Дали Сальвадор. Художественный фильм. Антихудожественный фильм 7
Дневник Нелли. 1917 2
Живые импульсы искусства *(Стенограмма обсуждения гастролей Мэй Ланьфана в Москве в 1935 году. Публикация Ларса Клеберга)* 1
Зорин Леонид. Путешествие за «Палубой» 9
Козинцев Григорий. Из рабочих тетрадей разных лет 8
Лесков Николай. Еврей в России 5
Митина С. Из бесед с Арсением Тарковским 10—11
Осипов Н. Credo русского либерализма 2—3
Самойлов Давид. Общий дневник 5
Слапиньш Андрис. Стихи 8
Харон Яков. Три письма из ссылки в лагерь *(Публикация А. Симонова)* 2

Мир души

Деррида Жак. Золы угасшъй прах 8
О святом Франциске Ассизском. Рассуждения о Стигматах 1—2
Франциск, Пазолини и Лилиана 2

«ИК». Избранная проза

Винниченко Владимир. На ту сторону 5
Габрилович Евг. Финал 2
Кабаков Александр. Самозванец 11—12
Маклейн Ширли. Танец в луче света 8—11
Мусин-Пушкин Вл. Книга о Счастье 2—3
Окуневская Татьяна. Татьянин день 8—11
Отрошенко Владислав. Тайны жаланёрского искусства, или Разоблачение д-ра Казина 10
Пятигорский А. Философия одного переулка 4
Сорокин В. Очередь 3
Хернади Дюла. Возлюбленные Миклоша Янчо 6—7
Трошин Александр. «Придумаем подлинную биографию!», или «Книга-сплетня» о Миклоше Янчо 7
Шкема Антанас. Солнечные дни 1
Яблоновский Александр. Переплетчик 5

Фильм в журнале

«Допрос»
Бугайский Рышард. Допрос 12
Вайда Анджей. Открытое письмо вице-министру культуры и искусства Станиславу Стефаньскому 12
«Горькие слезы Петры фон Кант»
Фасбиндер Райнер Вернер. Горькие слезы Петры фон Кант 10
Комментарии 10
«Дневная красавица»
Бунюэль Луис. Дневная красавица 6
Горелик Михаил. Шкатулка Луиса Бунюэля 6
Кокто Жан. «И следует фильм...» 6
«Секс, ложь и видео»
Содерберг Стивен. Секс, ложь и видео 7
«Теорема»
Пазолини Пьер Паоло. Теорема 1—3

Сценарий

Гребнев Анатолий. Дом для богатых 12
Богин Михаил, Ибрагимбеков Рустам. Страсти по Маргарите 1
Тодоровский Петр. Анкор! Еще анкор! 4
Финн Павел, Аранович Семен. Большой концерт народов, или Дыхание Чейн-Стокса 5
Шептунова Марина, Говорухин Станислав. Катенька Измайлова 7

Вопросы и мысли

Гельман Александр. 1992. Народ, начальство и мы 1
Гельман Александр. Если выставить в музее шестидесятника 4
Гельман Александр. Новые чувства, истины старые 5
Гельман Александр. Жажда врага 9
Гельман Александр. На зимнюю трезвую голову 12

Pro и contra

Арабов Юрий. Августовский переворот глазами метаисторика 8
Гройс Борис. Россия как подсознание Запада 12
Дмитриев Владимир. Заметки раздраженного . . . 7
Драгомощенко Аркадий, Зельдович Александр. Те времена, когда можно было говорить: «Прошли те времена...» — прошли 10
Конвертируется ли постсоветское кино?
Дмитриев В. Нуждается ли в нас мировое кино? 9
Лукшин Игорь. Даешь «фабрику грез»! 9
Трошин Александр. «Озабоченное» кино 9
Черненко Мирон. Было бы что интегрировать... 5
Шмыров Вячеслав. Замри — умри — лучше не скажешь 7
Померанц Г. Неслиянное и нераздельное 4
Скуратовский В. «Про это» 11
Соловьева Инна. Попытка справки 7
Сорокин Владимир. Новая Атлантида 1
Уильямс Линда. «Коммерческий план» 10

Аспект

Абдуллаева Зара. Сказкобыль. Комментарий к книге «Действительность и фольклор» 1
Бодрийар Жан. Злой демон образов 10
Горностаева О. Есть ли жизнь после смерти? 8
Гройс Б. Новое в искусстве 3
Добрович Анатолий. Паранойя как среда обитания 8
Кротов Яков. Размышления о порнографии 7
Лапицкий М. Не «по щучьему велению», а по здравому разумению 9
Рошаль Лев. Борис Пастернак и неигровое кино . . . 1
Трофименков Михаил. Натюрморт 6
Трубецкой Евгений. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке 1
Турбин В. Шестидесятники: блеск и нищета . . . 4
Цыркун Нина. Несобственно прямая речь 9
Янов Александр. Три утопии 9

Взгляд

Абдуллаева Зара. Фантоманы 6
Гуревич Михаил. В предчувствии России «юден фрай» 5
Гуревич Михаил. Независимые 11
Джулай Л. Испытание действительностью 11
Калгатина Л. Почем фунт лиха? 8
Конди Нэнси, Падунов Владимир. Проигранный рай: рулетка социализма, рыночный детерминизм и постмодернизм по обязательной программе . . . 9
Малькова Л. Русский путь документального кино . . . 9
Сиривля Н. Такая любовь 7
Стишова Елена. В городе Сочи темные ночи 3
Черненко Мирон. «На кладбище ветер свищет», или Амнистия для вампиров 8
Шемякин Андрей. Обыкновенная История 2

Ракурс

Кудрявцев Сергей. Истикские ведьмы 7

Необязательные заметки

Вайль Борис. Телогрейка и русская идея 9
Ван Лоо Иос. Идентификация женщины 6
Гройс Борис. Ленин и Линкольн — отношение к смерти 1
Манцов Игорь. «...и даже розовый фламинго» . . . 3
Мизиано Виктор. Эстетизация эротики, эротизация эстетики 7
Рудерман Аркадий. Последнее поколение 5
Сукманов Игорь. «Я думал о вас...» 7
Шемякин Андрей. Эффект «двойного зрения» 4

Сюжеты и факты

Ворошильский Виктор. Венгерский дневник 4
Трошин Александр. Венгрия. 1956 год: «пейзаж» глазами поляка 4
Идашкин Юрий. Следователь по делу Ленина 2
Кантор Александр. Советский еврей: попытка автопортрета 3
Ходжаев Файзулла. Сын двух матерей 5
Четырнадцать. Письма графа Илариона Мусина-Пушкина 12

Лаборатория

Макавеев Душан. Нипочем не угадаешь, у кого в кармане лягушка 8
Сельянов С. По ту сторону высокого и низкого. *(Беседу ведет Илья Алексеев)* 2
Хржановский Андрей. Если вы спросите меня... 7

Портреты

Борис Галантер
Гуревич Леонид. Гармония 4
Петр Тодоровский
Богомолов Ю. Одиночество спринтера на стайерской дистанции 4
Надежда Хворова
Калгатина Л. Вид на жительство 3
Юрий Шиллер
Калгатина Л. Мелодия, как дождь случайный... . . . 4
Татьяна Юрина
Малькова Л. Сказки, открытки и анекдоты документалиста Татьяны Юриной 3

Персоналии

Микеланджело Антониони
Богемский Г. Идентификация Мастера 10
Моравиа Альберто. Пророчества больше не в моде 10
Плахов Андрей. Антониони — постмодернист? . . . 10
Эко Умберто. Игра трех Китаев 10
Вуди Аллен
Аллен Вуди. Если бы импрессионисты были дантистами 5
Аллен Вуди. Каддиш о недостойном Вайнштейне . . . 5
Аллен Вуди: «Мир скорее смешон, чем трагичен» . . . 5
Черненко Мирон. Все, что вы всегда хотели знать о Вуди Аллене, но боялись спросить 5
Николай Губенко
Болотова Жанна: «Мы всегда были очень одиноки» *(Интервью ведет Андрей Титов)* 4
Марголит Евгений. «Кто назовет братом...» 4
Марлен Дитрих
Богданович Питер. Мисс Дитрих едет в Денвер . . . 9
Брагинский Александр. Марлен Дитрих, недосягаемая, как миф о Марлен 9
Ким Чен Ир
Анашкин Сергей. Ким Чен Ир. Неизбежность мифа 6
Эдуард Лимонов
Вайль Петр, Генис Александр. В Москву! В Москву! 7
Жириновский Владимир: «...Мораль, нравственность — это все потом» *(Интервью ведет Андрей Титов)* 7
Паблисити-фото. *(Беседу с Э. Лимоновым ведет Александр Зотиков)* 7
Мэрилин Монро
Монро Мэрилин. История моей жизни 4
Цыркун Нина. Что случилось с бэби Джин? 4
Ален Рене
Ален Рене, сейсмограф 12
Зонтаг Сьюзен. «Мюриэль» Алена Рене 12

Околичности

Арабов Ю. Как это делается в домашней культуре 6
Лишний предмет есть символ истины:
Из интервью Жана Люка Годара газете «Гуманитарный фонд»
Интервью с Анатолием Осмоловским
Степанов Игорь. Лишний предмет есть символ истины 6
Сталлоне Жаклин. Власть звезд . . . . . 1—12

Диалог с читателем

Абельский А. Как этого много — просто поцелуй... 7

Пресс-бюро «ИК» 2, 3, 6, 11

Досье «ИК» (*рубрику ведет Сергей Кудрявцев*)

Абрахам Фарид Марри (США) 8
Бейсингер Ким (США) 11
Бертолуччи Бернардо (Италия) 9
Брандо Марлон (США) 6
Буассе Ив (Франция) 3
Ван Дамме Жан-Клод (США) 9
Вендерс Вим (Германия) 8
Влади Марина (Франция) 9
Волонте Джан Мария (Италия) 2
Гибсон Мел (США) 4

Гриффит Мелани (США) . . . 2
Де Фюнес Луи (Франция) . . . 10
Зиди Клод (Франция) . . . 8
Кахиня Карел (Чехословакия) . . . 4
Китон Дайана (США) . . . 6
Коппола Фрэнсис Форд (США) . . . 6
Лестер Ричард (Великобритания) . . . 11
Линда Богуслав (Польша) . . . 3
Макдауэлл Малколм (Великобритания) . . . 2
Макк Карой (Венгрия) . . . 3
Пачино Аль (США) . . . 6
Пфайффер Мишель (США) . . . 3
Сазерленд Доналд (Канада) . . . 11
Соте Клод (Франция) . . . 4
Сталлоне Сильвестр (США) . . . 10
Сэрендон Сьюзен (США) . . . 8
Ури Жерар (Франция) . . . 2
Чжан Имоу (Китай) . . . 8
Шаполовска Гражина (Польша) . . . 4
Шварценеггер Арнольд (США) . . . 9
Янг Шон (США) . . . 11

Памяти товарища

Левин Е. С. . . . 2
Подниекс Юрис . . . 8
Слапиньш Андрис . . . 8
Трегубович В. И. . . . 12

Фильмы, о которых писали в «ИК» в 1992 году

«Автопортрет в гробу, в кандалах и с саксофоном» (Л. Донец) . . . 2
«Азиат» (Елена Стишова) . . . 3
«Аллюр три креста» (Л. Калгатина) . . . 4
«Ангелочек» (Сергей Кудрявцев) . . . 3
«Ангелочек-мстительница» (Сергей Кудрявцев) . . . 3
«Аншлаг в театре абсурда» (Л. Малькова) . . . 3
«Арбитр» (А. Титов — О. Погодин) . . . 12
«Арифметика убийства» (Е. С.) . . . 3
«Банда лесбиянок» (Н. Сиривля) . . . 7
«Без героя» (Л. Малькова) . . . 3
«Белая королева» (Николай Пальцев) . . . 11
«Белорусский вокзал» (Елена Стишова) . . . 4
«Бенефис сантехника Смирнова, или Красный уголок» (Л. Донец) . . . 2
«Блуждающие звезды» (Л. Малюкова) . . . 5
«Бобо» (Л. Донец) . . . 2
«Брюнетка за 30 копеек» (Н. Сиривля) . . . 7
«Бумеранг» (Л. Гуревич) . . . 4
«В ожидании чуда...» (О. Блинова) . . . 8
«Весна на Заречной улице» (Любовь Герасимова) . . . 4
«Воздушный поцелуй» (Абай Карпыков . . . 12
Андрей Плахов) . . . 3
«Вологодские... тамбовские... тверские...» (Николай Лисовой) . . . 9
«Волшебный фонтан и другие чудеса Сахновки» (Л. Малькова) . . . 3
«Восстание в Собиборе» (Л. Донец) . . . 5
«Встретимся на Таити» (Н. Сиривля) . . . 7
«Вы поедете на бал?..» (Л. Калгатина) . . . 3
«Выбор оружия» (С. Кудрявцев) . . . 9
«Выкидыш» (Н. Сиривля) . . . 1
«Высоконравственная ночь» (Александр Трошин) . . . 2
«Высший класс» (Е. Стишова) . . . 1
«Гений» (Н. Сиривля) . . . 7
«Гибель Отрара» (Ардак Амиркулов — Гульнара Абикеева . . . 3
Андрей Шемякин) . . . 3
«Голубиная охота» (Л. Калгатина) . . . 3
«Гомо-парадоксум-3» (Л. Донец) . . . 2
«Дамский портной» (С. Лаврентьев) . . . 5
«Десять лет без права переписки» (Игорь Манцов) . . . 4
«Доминус» (Нина Цыркун) . . . 9
«Еврейское счастье» (Виктор Шкловский) . . . 5
«Жажда страсти» (Н. Сиривля) . . . 8
«Живы будем...» (Л. Донец . . . 2
Л. Калгатина . . . 4
Л. Малькова) . . . 9
«Жилмассив» (Л. Калгатина) . . . 4
«Житие попа и попадьи» (Л. Донец) . . . 2
«За день до...» (Андрей Шемякин) . . . 12
«Закат» (Михаил Гуревич) . . . 5
«Закон» (Игорь Манцов) . . . 4
«Захочу — полюблю» (Саша Киселев) . . . 1
«И возвел их на гору» (О. Горностаева) . . . 8
«И возвращается ветер...» (Михаил Гуревич) . . . 4
«Игра в прятки» (Л. Калгатина) . . . 4
«Изгой» (С. Тримбач) . . . 5
«Ильинка. Маленький Израиль» (Эльга Лындина) . . . 5
«Империя чувств» (Гульнара Абикеева) . . . 7
«Искусство жить в Одессе» (Михаил Гуревич) . . . 5
«Искушение Николая Ленивкова» (Л. Малькова) . . . 9
«Истина и костер» (Л. Донец . . . 2
Николай Лисовой) . . . 9
«История его любви» (Л. Малькова) . . . 9
«История ее любви» (Л. Малькова) . . . 9
«К каким звездам мы летим?» (О. Горностаева) . . . 8
«Казенная дорога» (Л. Малькова) . . . 9
«Как нам дается благодать» (Л. Донец) . . . 2
«Кандидат в президенты господин Жириновский» (Л. Калгатина) . . . 8
«Катафалк» (Нина Цыркун) . . . 9
«Кикс» (Зара Абдуллаева) . . . 12
«Когда открывается небо» (Л. Калгатина) . . . 4
«Коктейль» (С. Кудрявцев) . . . 9
«Красный барабанщик» (Л. Донец) . . . 2
«Кровь за кровь» (Н. Сиривля) . . . 3
«Кто вы, мадам Блаватская?» (О. Горностаева) . . . 8
«Кто косит ночью» (Л. Донец) . . . 2
«Линия смерти» (Анна Кагарлицкая) . . . 3
«Любимчик» (Я. Кучеров) . . . 3
«Любовь» (С. Кудрявцев . . . 5
Виктор Матизен) . . . 7
«Лучшие дни нашей жизни» (Л. Гуревич) . . . 4
«Мадо, до востребования» (Андрей Шемякин) . . . 11
«Милый Эп» (Елена Стишова) . . . 3
«Мона Лиза» (Е. Стишова) . . . 1
«Московская любовь» (Виктор Матизен) . . . 7
«Надеющиеся на Тя, да не погибнем» (Николай Лисовой) . . . 9
«Не стреляйте в меня, пожалуйста!» (П. Ш.) . . . 1
«Неизвестные страницы из жизни разведчика» (Сергей Лаврентьев) . . . 1
«Нелюбовь» (Саша Киселев) . . . 7
«Несколько комментариев ко вчерашним анекдотам» (Л. Малькова) . . . 3
«Нет выхода» (Сергей Кудрявцев) . . . 6
«Нечаеву пора вернуться» (Николай Пальцев) . . . 11
«Никола-работник» (Л. Донец . . . 2
Л. Малькова) . . . 9
«Нога» (Нина Цыркун) . . . 9
«Новые сведения о конце света» (Л. Донец) . . . 2
«Ночь на Земле» (Сергей Кудрявцев) . . . 11
«Ночь длинных ножей» (Игорь Манцов) . . . 3
«Нью-Йорк, 4 утра» (Мирон Черненко) . . . 2
«Обнаженная в шляпе» (Елена Стишова) . . . 3
«Ой, вы, гуси...» (Нина Игнатьева) . . . 12
«Опыт бреда любовного очарования» (Сергей Лаврентьев) . . . 7
«Осень. Прозрачное утро» (Л. Донец) . . . 2
«Отбросы общества» (Сергей Кудрявцев) . . . 11
«Отходная молитва» (Сергей Кудрявцев) . . . 6
«Павловские охоты» (Л. Калгатина) . . . 3
«Папа, умер Дед Мороз» (И. Манцов) . . . 8
«Паспорт» (М. Горелик) . . . 5
«Период быстрого сна» (Л. Донец) . . . 2
«Пистолет Питон-357» (С. Кудрявцев) . . . 9
«Плясуны» (Л. Калгатина) . . . 4
«...По прозвищу Зверь» (Я. Кучеров) . . . 1
«Повелитель мух» (Сергей Муратов, Марина Топаз) . . . 2
«Пограничный конфликт» (Л. Калгатина) . . . 3
«Пока без подходящего названия» (Мирон Черненко) . . . 2
«Половые щетки» (Елена Стишова) . . . 3
«Последний остров» (Николай Пальцев) . . . 11
«Последние игры» (Л. Гуревич) . . . 4
«Поэт и революция» (О. Горностаева) . . . 8
«Предчувствие» (Л. Донец) . . . 2
«Призрак» (А. Шпагин) . . . 8
«Проказник из психушки» (С. Кудрявцев) . . . 9
«Проснуться в Шанхае» (Н. Цыркун) . . . 7
«Прощание» (Мирон Черненко) . . . 12
«Путь к последнему приюту» (Л. Калгатина) . . . 3
«Разделенный мир» (Сергей Кудрявцев) . . . 2
«Разлучница» (Андрей Плахов) . . . 3
«Рождественская открытка 1913 года» (Л. Малькова) . . . 3
«Русская тайна» (Николай Лисовой . . . 9
Л. Малькова) . . . 9
«Русский дом» (Андрей Шемякин) . . . 2
«Сбрось маму с поезда» (Сергей Кудрявцев) . . . 6
«Свидетель» (Александр Трошин) . . . 2
«Семь часов до приговора» (Сергей Кудрявцев) . . . 3
«Сердца тьмы» «Апокалипсис режиссера» (Сергей Кудрявцев) . . . 11
«Сестрички либерти» (Нина Цыркун) . . . 1

«Сижу на ветке, и мне хорошо» (Мирон Черненко) 2
«Сирано де Бержерак» (Зара Абдуллаева) 11
«Старая дама, входящая в море» (Виктор Гульченко) 11
«Сказки для золушек» (Л. Малькова) 3
«След дождя» (Елена Стишова) 3
«Стару-Хар-мса» (Сергей Добротворский) 12
«Странник» (Михаил Сулькин) 11
«Счастливого Рождества в Париже» (Н. Сиривля) 7
«Счастливые дни» (Саша Киселев) 12
«Судьба Кузьмы Поклонова» (Л. Донец) 2
«Такая музыка была» (Л. Калгатина) 4
«Там, за горами — горизонт» (Л. Гуревич) 4
«Танцверанда им. Ф. Э. Дзержинского» (Л. Донец) 7
«Терминатор» (Сергей Кудрявцев) 6
«Убийственное лето» (С. Кудрявцев) 9
«Убийство на Монастырских прудах» (Н. Зархи) 3
«Убийца поневоле» (Н. Сиривля) 3
«Удар в спину» (Н. Зархи) 3
«Улица Мира» (Н. Сиривля) 12
«Улыбка» (Сергей Добротворский) 12
«Умозрение в красках» (Николай Лисовой) 9
«Флейта» (Л. Калгатина) 4
«Час оборотня» (А. Шпагин) 8
«Честь семьи Прицци» (Саша Киселев) 2
«Шоу-бой» (Елена Стишова) 3
«Этюд о любви» (О. Горностаева) 8
«Я вас избрал...» (Николай Лисовой 9
Л. Малькова) 9
«Я ехала домой...» (Л. Донец 2
Л. Малькова) 9
«Ягода-малина» (Л. Калгатина) 3
«Ярмарка» (Л. Гуревич) 4

Фильмография . . . . . 1—3, 5—6, 8—12

Памяти товарища

В. И. Трегубович

И опять — один из лучших, и — так рано.

Виктор Иванович Трегубович, сын лесника из Богатола Красноярского края; с сибирской заимки — в армию, экзамены во ВГИК сдавал бравым сержантом в форме, один из любимцев учителя — Ромма, потом — комната в общежитии «Ленфильма», жрать хочется, а денег нет, нет работы, что предлагают — не стану, о чем мечтаю — не дают, блестящее начало, и тридцать лет в кинематографе, народный артист, своя студия, десяток собственных картин, успех в прокате — всегда, а уж «На войне как на войне» и «Даурия» (по крайней мере, вторая серия) — подлинная классика, общее наше достояние.

Ни на кого не похожий, цельный, отдельный. Вот уж, казалось, кому сто лет прожить.

Со стороны глядя — мужик, и в старом российском смысле — крестьянин, пахарь, и в новейшем — защитник, кормилец, надежа. Сам блестящий артист — недаром столько актерских удач в его картинах и у признанных звезд, и у дебютантов — так последовательно выстроил он свой образ и так убедительно его прожил — различить невозможно, что в его облике от генов, что — от таланта. Обаятельный, лукавый, хитрый, что-то от Теркина, а если надо и от Иванушки-дурачка — где напролом, а где — не мытьем, так катаньем. Очень по-мужицки, по-русски, но — антисемитом не был, в партии не состоял, в пакостях не участвовал.

Сидел голодный — а сценарии выбирал не торопясь. Умел гулять, а жизнь строил основательно, по-крестьянски,— женат единожды, детей трое, внуков двое (пока). Открытый теплый дом, накормят, напоят и спать положат. Однажды после сердечного спазма сказал жене: «Если со мной что случится, помощи не проси ни у кого, справляйся сама». Изумительная библиотека — Витька был отъявленный книжник, старую книгу знал, как профессионал.

Все-таки — кинорежиссер (звучит шикарно) или мужик? Противоречие кажущееся. Жадная любовь ко всякой плоти, к земле, еде, женщинам, зверям — черта, конечно, изначально крестьянская, да ведь весь кинематограф на сем грехе стоит, и тончайший оттенок мысли на экране рождается не иначе, как в плотском обличье. Вкус к жизни и любовь к кино — разве не одно и то же?

Мужицкая и смерть была ему дана — на даче полез на крышу доску прибить, подломилась лестница, упал с большой высоты, умер в больнице во время операции.

Прощай, друг дорогой.

Талант по Божьему соизволению, кинематографист по собственному хотению, утонченный интеллигент — русский мужик Виктор Трегубович.

Андрей Смирнов

Ален Рене и Николь Гарсиа. Рабочий момент фильма «Мой американский дядюшка». Материалы о творчестве Алена Рене читайте в номере

Индекс 70402
Цена 1 р95к
ИСКУССТВО КИНО

В 1993 году читайте на наших страницах:

В РУБРИКЕ «ПРЕМЬЕРА «ИК»:

ОТАР ИОСЕЛИАНИ. Охота на бабочек.
АНДРЕЙ КОНЧАЛОВСКИЙ. Ближний круг.
ОЛИВЕР СТОУН. J. F. K.

В РУБРИКАХ «ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА», «ФИЛЬМ В ЖУРНАЛЕ», «МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ», «ЛАБОРАТОРИЯ»:

КШИШТОФ КЕСЬЛЕВСКИЙ. Декалог.
ИНГМАР БЕРГМАН. Картины. Книга о творчестве.
ЮРИЙ ГАЛЬПЕРИН. Блюз жестяных крыш. Роман.
ГЕНРИ МИЛЛЕР. Спокойные дни в Клиши. Повесть.
ЭЛЛЕРИ КУИН. Голливудские убийства. Роман.
Мемуары ЭЛИЗАБЕТ ТЕЙЛОР, СИМОНЫ СИНЬОРЕ, ИВА МОНТАНА, РОМИ ШНАЙДЕР,

а также:

Телевизионный имидж БОРИСА ЕЛЬЦИНА и МИХАИЛА ГОРБАЧЕВА.
Судьбы национальных культур — размышления, диалоги, наблюдения.
ЮРИС ПОДНИЕКС. О жизни и о себе.
ОЛЬГА ЧЕХОВА. Мои часы идут иначе. Мемуары.
РУДОЛЬФ ШТАЙНЕР и МИХАИЛ ЧЕХОВ.

Цена журнала «Искусство кино» в первой половине 1993 года (по каталогу «Роспечати»):
на 1 месяц — 20 рублей;
на 3 месяца — 60 рублей;
на 6 месяцев — 120 рублей.

В каталоге «Роспечати» на 1993 год указываются две цены издания на каждый подписной период; каталожная и подписная. Каталожная цена определяется выпускающим журнал издательством без учета затрат предприятий связи на местах и печатается централизованно. Подписная цена издания взимается при оформлении подписки с подписчика, складывается из каталожной цены и стоимости местных услуг предприятий связи.

В розницу журнал поступает в крайне ограниченном количестве.

12 92